Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale"

Ediția a XV-a

Doina MODOLA

În prim-plan: dictatura regizorului

Anul acesta, Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", aflat la a XV-a ediție, a debutat sub bune auspicii și a fost revelator din multe puncte de vedere. A durat opt zile pline, 6–13 noiembrie, reunind, cu o programare foarte strânsă, multe spectacole (vreo douăzecișișase), selectate cu larghețe de criticul Marina Constantinescu, directoarea manifestării. A fost conceput tematic, ca un panoramic al regizorilor români din toate generațiile, reprezentativi pentru stagiunea 2004–2005, același regizor putând să participe chiar cu două spectacole, considerate în festival sau reprezentate cu acest prilej (dacă erau din altă stagiune). Ceea ce a însemnat prezența mai multor teatre și trupe, din toată țara și chiar din străinătate, cu artiști din toate categoriile de vârstă, într-o mare desfășurare de forțe.

Manifestarea a urmărit să facă față solicitărilor publicului, reprogramând de mai multe ori același spectacol, lucru dealtfel inerent, dată fiind mulțimea spectacolelor camerale în ultimele stagiuni. A izbutit însă prea puțin, pentru că publicul a dat năvală, cucerit de sărbătoarea teatrală găzduită de capitală. Conceptul grafic al lui Dragoș Buhagiar a asigurat, ca de obicei, când acest remarcabil artist își asumă ceva, bunul gust al tuturor materialelor publicitare (foto afiș: Dragoș Lumpan; tehnoredactare și prelucrare grafică: Ciprian Duică).

Proiectarea, lansarea și promovarea Festivalului au fost dirijate cu atenție, într-o atmosferă benefică, de înțelegere, respect și prietenie. Organizatori au fost Ministerul Culturii și Cultelor, Primăria municipiului București și UNITER, reașezând, în fine, în locul cuvenit la o sărbătoare națională a TEATRULUI.

Cuvântul de deschidere a configurat aspirații de anvergură internațională pentru edițiile următoare, Marina Constantinescu prefațând evenimentul, încadrată de ministrul culturii, Adrian Iorgulescu și primarul general al capitalei, Adrian Videanu.

Eficienta echipă a UNITER-ului a acționat de astă dată la vedere. Aura Corbeanu, directoarea executivă a festivalului, care a asigurat, an de an, buna desfășurare a numeroase și valoroase evenimente teatrale, în frunte cu Galele UNITER, veșnic prezentă, surâzătoare, s-a dovedit aceeași neobosită organizatoare și bună amfitrioană. Alături de ea, Carmen Marinescu, director economic, Oana Borș, asistent director executiv, și departamente de Protocol, Presă, Publicații,

Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA în *Scaunele.*
Foto: Florin Biolan

Marketing și Publicistică, Secretariat, din care au făcut parte, Alina Mang, Doina Lupu, Cristina Gavrilă, Mirela Țugui, Marinela Țepuș, Maria Morar etc., ca și echipa ARCUB, au fost pe baricade pentru funcționarea impecabilă a întregului mecanism festivalier.

Prezența asiduă a lui Ion Caramitru în sală, ca spectator, și pe scenă, ca actor, a fost reconfortantă. Îi vine bine lui Ion Caramitru în fruntea Teatrului Național din București, poate chiar mai bine decât în fruntea Teatrului Bulandra. Cu timpul, numele oamenilor se încarcă de semnificații, experiență, fapte, prestanță, devenind insesizabil simbolice. Simbolul e sănătos, semn bun pentru ce va urma.

Oamenii de teatru s-au întâlnit în număr mare – diminețile, cu ocazia lansărilor de carte și a discuțiilor, serile, la spectacole, apoi în dialoguri prelungite până târziu în noapte, la *Cafeneaua actorilor*, care i-a primit cu generozitate. Ceva din bucuria și speranțele anilor '90 pare să fi renăscut, prevestind parcă, mai convingător ca altădată, și o cuvenită reabilitare materială. Sau e doar o iluzie?

Dedicat memoriei lui Vlad Mugur, Festivalul l-a omagiat pe regizor la Teatrul ACT (sediu inspirat, confortabil, intim și pentru lansările de carte), printr-un film al Sandei Vișan, în care figura distinsă și amiabilă a regizorului a revenit ca o prezență vie, stârnind amintirile celor de față.

Prezidate de Marina Constantinescu, lansările de carte au reflectat mai parcimonios eflorescența teatrologiei românești, în ciuda multelor apariții editoriale, recenzate prompt în revista *Teatrul Azi*. A fost prezentat, la sediul UNITER, volumul ce reunește comunicările susținute la *Congresul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT,* ediția XXI, București, 1–6 noiembrie 2003 (coordonat de Ludmila Patlanjoglu), unde au vorbit George Banu, președintele de onoare al

Scenă din *Noaptea de la spartul târgului.*

Foto: Florin Biolan

AICT, criticul Ian Herbert, președintele AICT, și Ludmila Patlanjoglu, președintele Secției Române a AICT.

În cadrul dimineților de la Teatrul Act, a fost lansat volumul, esențial pentru evoluția artei teatrale de după al Doilea Război Mondial, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple,* apărut, cald încă, la Editura Polirom–Unitext. Reeditată amplificat cu prilejul omagierii celor opt decenii de viață ai regizorului, cartea, aparținând distinsului teatrolog George Banu a beneficiat de traducerea suplă și nuanțată a Deliei Voicu, care a tradus și volumul *Ultimul sfert de secol teatral* de George Banu (Editura Paralela 45, apărut în 2003) și textele inedite din ediția a II-a, revizuită și adăugită a antologiei *Arta teatrului* realizată de Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu (Editura Nemira, 2004) – prin care s-a îmbogățit teatrologia românească. Spumoasa și consistenta alocuțiune a lui George Banu a reînviat figura lui Peter Brook și a direcției imprimate de acesta în teatrul universal și românesc. Felix Alexa, beneficiar al unui curs de regie la Centrul Teatral Internațional de la Paris, a adăugat impresii personale din perspectiva discipolilor.

În alte două dimineți s-au lansat la Teatrul Act, încântătorul volum al Cătălinei Buzoianu, *Mnemosina, bunica lui Orfeu* și *Măștile lui Alexander Hausvater* de Cristina Modreanu. Amândouă apariițiile se datorează neobositei străduanii a Floricăi Ichim, a cărei „Galerie a Teatrului Românesc" adaugă, cu incredibilă frecvență, de neclintit în fața obstacolelor, carte după carte, edificând o sistematică cercetare, cu documente vii. La fel ca revista al cărui supliment se revendică, această colecție ce va fi poate, prețuită la adevărata însemnătate, abia peste ani, a ajuns, prin efortul micii echipe de editori (alături de „patroană", și de autorii mobilizați și dinamizați, redactorul Viorica-Rozalia Matei și tinerele colege Oana Borș,

George BANU și Nicolae PRELIPCEANU.

Andreea Dumitru, iar la început, și Delia Voicu), la volumele cu numărul 20 și 21! Prezentarea Cătălinei Buzoianu în dimineața care i-a fost consacrată a dezvăluit-o nu numai ca o talentată prozatoare, cu mare putere a evocării (o știam, de altfel, din *Novele teatrale*, publicat în 1985 și reeditat în actualul volum), ci ca profesoară, căreia îi este îndatorată o întreagă pleiadă de regizori. Aspect remarcabil invocat de Mihai Măniuțiu, discipolul ei preferat.

Lansarea volumului despre Alexander Hausvater, l-a dezvăluit pe regizor nu numai ca om de teatru, care a însemnat un moment important în 1990 și după aceea, dar și ca cetățean intens preocupat de destinul nostru comunitar, revendicând răspicat o mai mare exigență și mobilitate în valorificarea potențialului individual și colectiv, în luptă cu inerțiile datorate extirpării sistematice a inițiativei personale în deceniile care au trecut.

Axul festivalului pare să-l fi constituit Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", membru al Uniunii Teatrelor Europene, așezământ care deține, cum se știe, un rol primordial în impunerea artei regizorale după al Doilea Război Mondial, prin figura sa tutelară, Artistul Liviu Ciulei, și trupa de impunătoare reputație. Cele patru spectacole cu care a participat, două dintre ele semnate chiar de Liviu Ciulei, au omagiat ideea de teatru și artă scenică, inducând o notă de autoreflexivitate repertoriului festivalier. Pieselor lui Pirandello – la începutul și la sfârșitul Festivalului, *Șase personaje în căutarea unui autor* și *Henric al IV-lea*, în care au evoluat, în cea mai bună formă, Victor Rebengiuc, Ion Caramitru, dar și Camelia Maxim, Mirela Gorea, Dan Aștilean, Anca Sigartău – li s-a adăugat *Măscăriciul* (după *Cântecul lebedei* de A. P. Cehov), spectacol de actorie înaltă (secțiunea *Master class-actorie*), susținut de Horațiu Mălăele, bine secundat de Niculae Urs, readucând ceva din

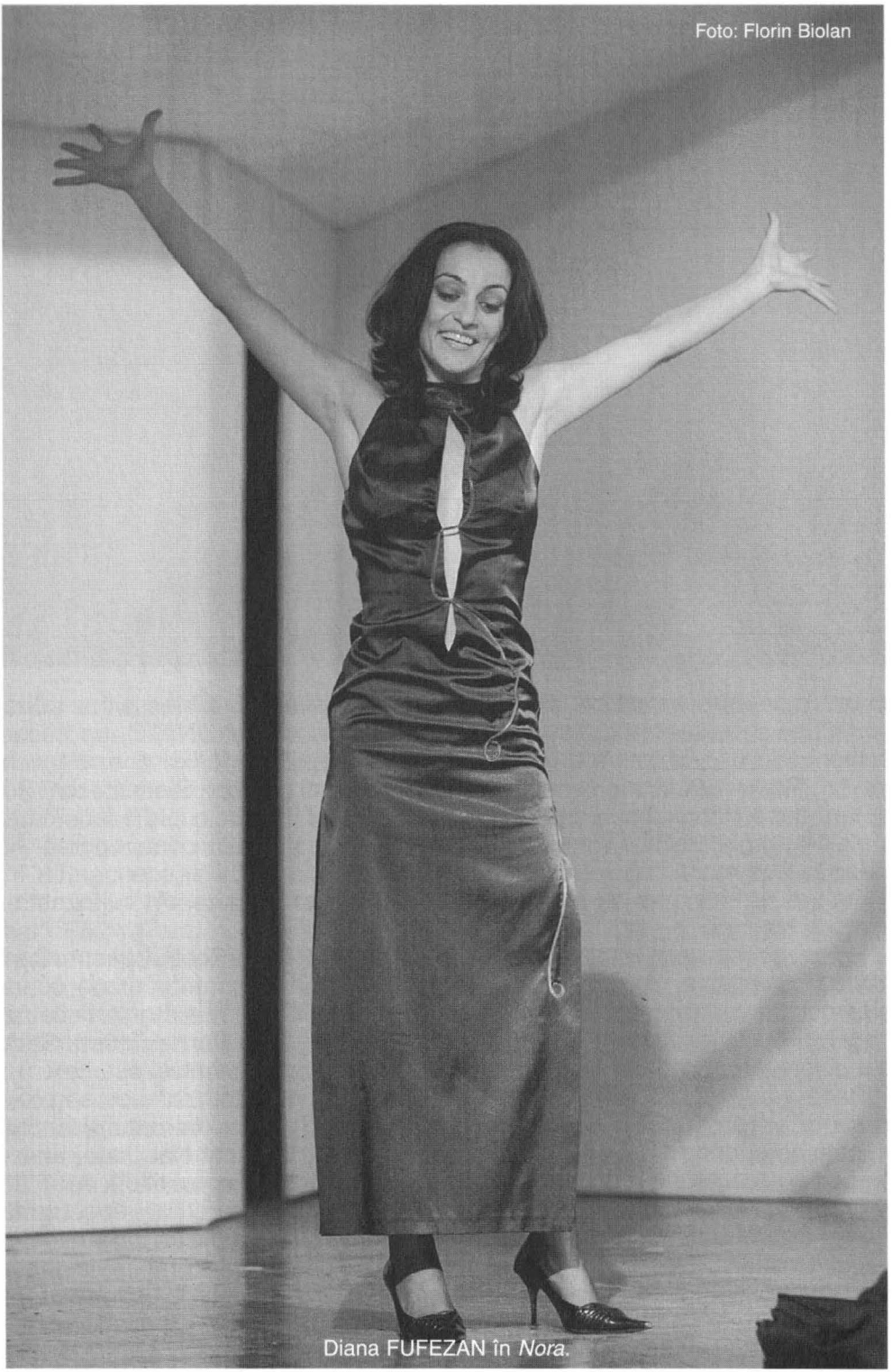
George BANU la lansarea cărții sale *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple.*

poezia pe cale de dispariție a teatrului. Premiera găzduită de festival, *Triumful dragostei* de Pierre Marivaux, în regia lui Alexandru Darie, a impus prin concepția și estetismul rafinat al stilului – atât al decorului, cât și al viziunii – acea linie a frumosului mult prea mult năpăstuită în contextul spectacular actual, încheind în ton optimist ultima zi, ca mesager al teatrului românesc peste graniță (urma să plece deîndată în turnee la mai multe festivaluri internaționale). Problematizarea pirandelliană a raporturilor filosofice dintre artă și realitate, dintre ficțiune și adevăr transpusă într-o ecuație scenică îndrăzneață la Teatrul „Nottara" de Bocsárdi László, printr-o piesă mai puțin cunoscută, *Nu se știe cum*, a dezvăluit viziunea originală a unui artist profund din tânăra generație care a avut meritul de a reinterpreta plastic umorismul acestui dramaturg, evident în top anul acesta. Decorul lui Bartha József și costumele lui Dobre Kothay Judit au jucat un rol esențial în această montare care a avut și darul de a mobiliza și reînnoi valorile actoricești ale teatrului. Spectacolul Naționalului craiovean *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului* după W. Shakespeare, în regia lui Silviu Purcărete, distins în cadrul Galei UNITER 2005 cu Premiul pentru cel mai bun regizor, respectiv, Premiul pentru cel mai bun spectacol a fost invitat să încheie Festivalul.

Tânăra generație, de altfel, s-a bucurat de un statut democratic în Festivalul Național, fiind integrată cu drepturi egale în programul manifestării și reprogramată pentru a avea acces la public și la spectatori.

Astfel, au putut fi văzute spectacole de regizori cu un statut deja definit în teatrul românesc, precum Felix Alexa cu *Gândirea* de Leonid Andreev (într-o formă mai puțin reliefată) la Teatrul Național din București sau, din promoțiile mai noi, Radu Afrim, cu *Cheek to cheek* de Jonas Gardell la Teatrul „Nottara" (apreciat

Rodica NEGREA în *Rose*



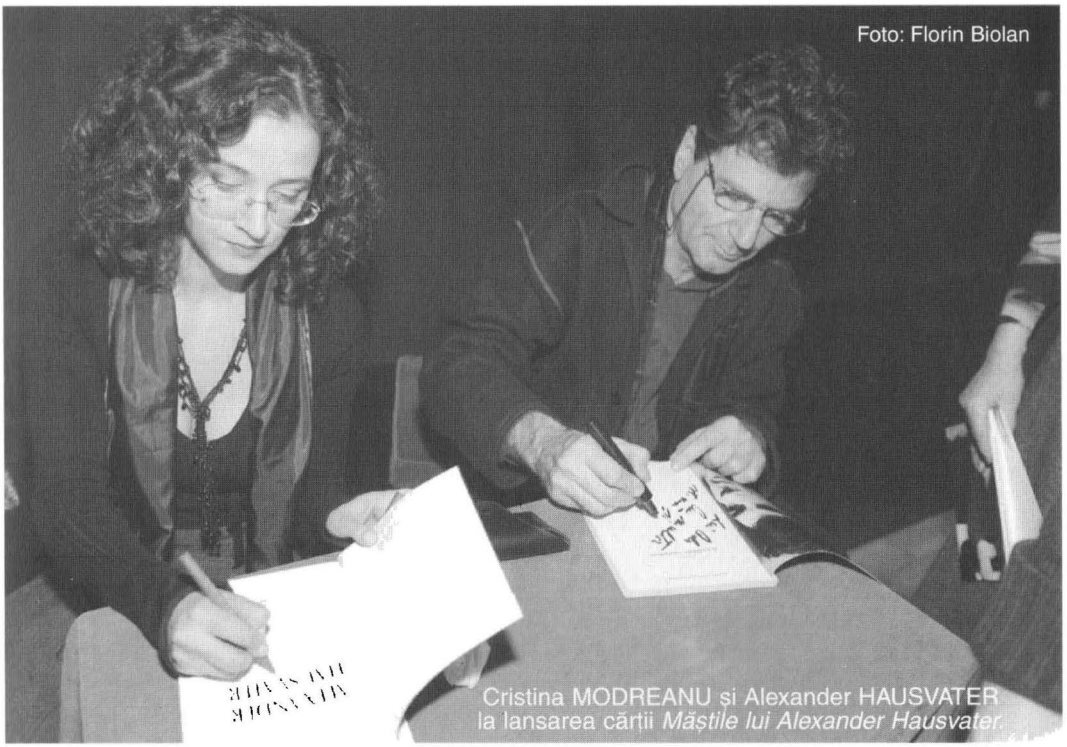
Diana FUFEZAN în *Nora*.

Cătălina BUZOIANU, Marina CONSTANTINESCU și Mihai MĂNIUȚIU
la lansarea cărții *Mnemosina, bunica lui Orfeu.*
Foto: Florin Biolan

pentru progresul consistenței și al motivării expresiei). Vlad Massaci a adus cu *Romanțioșii* și trupa de studenți a Studioului Casandra al UNATC, un cuceritor spectacol tineresc, antrenant, gâlgâitor de bucurie histrionică și poezie juvenilă. *Nora* lui Radu-Alexandru Nica la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, adaptare după Henrik Ibsen de Ana Maria Enescu și regizor, a fost o încercare de actualizare a conflictului, în sensul surprinderii alienării omului contemporan. *Rose* de Martin Sherman, în traducerea și regia Lianei Ceterchi și scenografia Irinei Solomon, pus în valoare de o actriță prea puțin prezentă în raport cu înzestrarea ei: Rodica Negrea.

Pentru prima oară în istoria festivalieră de după 1990, Teatrul pentru Copii a constituit o secțiune, demonstrând exigențele unei arte contemporane superior înțelese și competitive regizoral, în realizarea scenică a fermecătorului spectacol *Harap-Alb*, după Ion Creangă, în dramatizarea și regia lui Cornel Todea. Seriozitatea, diversitatea, complexitatea spectaculară l-au impus ca nivel estetic.

Dacă generația de mijloc și aceea matură s-au orientat mai ales spre piese clasicizate, regizorii tineri și foarte tineri au optat pentru dramaturgia actuală românească și universală sau chiar pentru scenarii personal elaborate, cum s-a întâmplat cu acel foarte aparte *Un tramvai numit Popescu* (ingrat titlu!), aparținând regizorului Gavriil Pinte. Pietatea acestui regizor, insolit ca soluții spectaculare, delicat și discret artist, a comemorat într-o nuntă stranie a vieții cu moartea, figura poetului Cristian Popescu – dispărut prea devreme – prin propria lui poezie, proiectată într-o atmosferă ireală, fantasmatică, cu accente balcanice. La toți regizorii tineri, reîntoarcerea la faptul de viață și aspirația spre actualitatea cea mai stringentă, spre destinul semenilor în lumea de azi s-a reflectat atât în alegerea

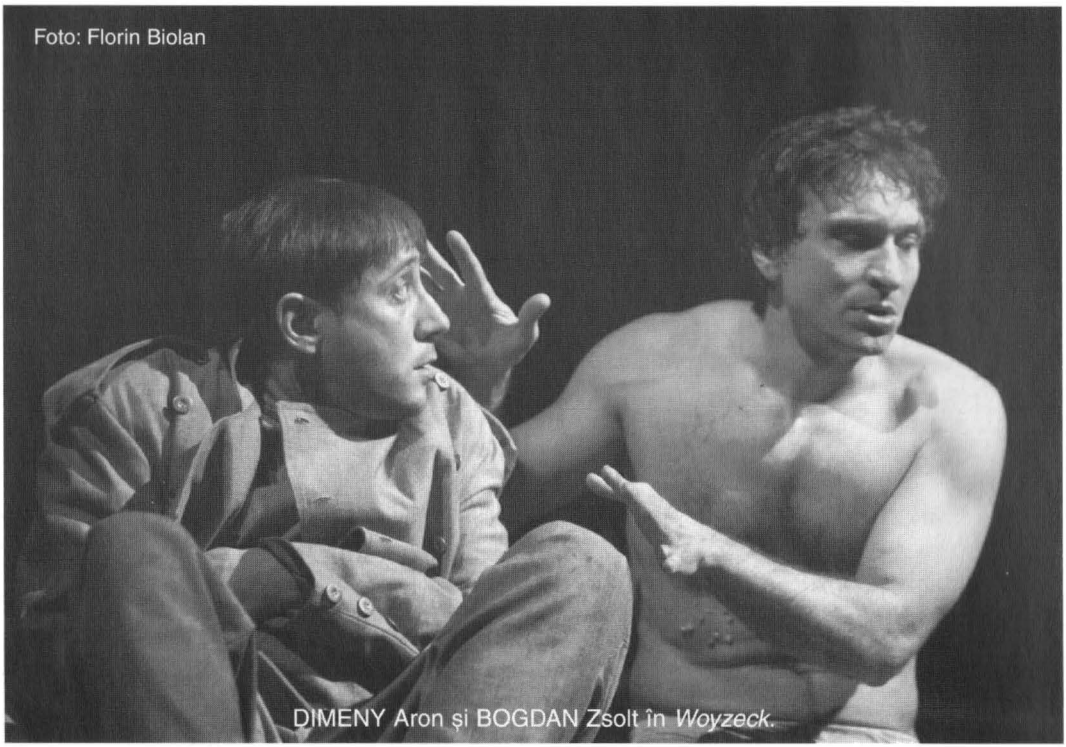


Cristina MODREANU și Alexander HAUSVATER
la lansarea cărții *Măștile lui Alexander Hausvater*

textelor, un fel de examen sever al situației actuale, ca în *8pt n9uă, 89... fierbinte după '89*, scenariu semnat de Ana Mărgineanu, pe texte de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga, la Teatrul Mic, slujit cu fervoare de Coca Bloos, Gheorghe Visu, Maria Ploae, Cristian Iacob, Izabela Neamțu, Cristian Radu. Tot la Teatrul Mic, Gianina Cărbunariu a pus în scenă un text propriu, *mady-baby.edu*, în aceeași atitudine activ contestatară în raport cu prezentul.

Dar secțiunea de greutate pe care s-a mizat a fost creația regizorală a generației de mijloc. Mihai Măniuțiu a ieșit câștigat din larghețea selecției, spectacolul invitat, *Electra* după Sofocle și Euripide, la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, dovedindu-se o reeditare îmbunătățită, mult mai organic sudată, a montării de anul trecut de la Oradea, cu aceiași protagoniști, dar cu Ioana Crăciunescu în rolul Clitemnestrei, și stând foarte bine alături de excepționalul *Woyzeck* de G. Büchner, de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Cele două spectacole îl dezvăluie pe regizor într-o formă creatoare înnoită, în care structura degajă o puternică energie interioară animând intens viziunea scenică. Spectacol de forță, cu o vizune originală și o mare expresivitate a portretelor exponențiale și de grup, *Woyzeck* îl prezintă pe Mihai Măniuțiu în plină forță a creației, colaborând cu elan cu o trupă excepțională, aceea a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, în care actorii, în frunte cu Bogdán Zsolt, Dimeny Aaron, Kézdi Imola sunt, fiecare, artiști în deplina putere a cuvântului, remarcabili în expresivitatea și plasticitatea corporală, ca și în susținerea puternică și nuanțată a exprimării sentimentelor.

În schimb, Tompa Gábor și Alexandru Dabija au ieșit mai puțin avantajați din participarea cu două montări. *Casa de pe graniță* de Mrożek în regia lui Tompa Gábor la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu a suferit de o evidentă precaritate



DIMENY Aron și BOGDAN Zsolt în *Woyzeck*.

actoricească, în ciuda performanței fizice la care a adus Florin Fieroiu mișcarea și în ciuda ingeniozității cu care scenografa Carmencita Brojboiu a demolat simbolic decorul. Mai izbutit a fost spectacolul *Medeea–cercuri* după Euripide, montat la Teatrul Municipal din Novi Sad, în care a excelat actrița Timea Buza, Tompa Gábor înscriindu-se astfel în linia abordărilor tragediei grecești după '90, inaugurată de Andrei Șerban (spectacolul folosește puținul text în greaca veche), Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu (mizând pe tensiune interioară, actualizare și stilizare extremă atât în dispunerea cât și în utilizarea corului și recurgând la muzica lui Gheorghe Zamfir). *Trei surori* de Cehov la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, pusă în scenă de Al. Dabija a oscilat, nesigur, datorită șubredelor prestații actoricești, incomodat probabil și de apropierea prea mare a spectatorilor pe scenă. Excepțional a fost, în schimb, decorul lui Dragoș Buhagiar, în *Așteptându-l pe Godot* de Beckett la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu Mircea Andreescu și Costache Babii în *Vladimir* și *Estragon,* unde marea cuprinde toată sala.

A fost întristător spectacolul lui Al. Tocilescu *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu la Teatrul Mic, atât prin subiectul său, cât și prin imposibila și pedestra sa înțesare cu mijloacele uzate ale festivismului „revoluționar", netransfigurate în nici un fel. Piesa însăși, care se dorea o parodie a trucajului istoric și politic, n-a făcut decât să-l reediteze greoi și exasperant, făcându-se totuși fundalul abilității imitative (uneori excesive) a lui Florin Călinescu și al excelentului profesionalism cu care Coca Bloos și-a gestionat sobru, omenește, caricatura, izbutind să stârnească râsul prin seriozitate și rezervă gravă. E nevoie parcă de mai multă distanță, aerare, suplețe a viziunii, de mai multă contemporaneitate cu noi, cei de azi.

Harap-Alb după Ion Creangă.

Portretul lui Dorian Gray, după Oscar Wilde, în regia lui Dragoș Galgoțiu și coregrafia lui Răzvan Mazilu, care interpretează dansând enigmatic rolul titular, dă viață într-o atmosferă straniu-narcisiacă aspirației la tinerețe veșnică și secretă desfrânare. Mitul oglinzii în care băltesc lucruri ascunse este materializat cu deosebită artă în decorul lui Andrei Both și costumele Doinei Levintza, adăpostind o lume decadentă cu aspirații estetizante.

Victor Ioan Frunză, ale cărui realizări au, ca de obicei, acea autenticitate a lucrului temeinic făcut, a fost prezent în festival doar cu un spectacol, *Scaunele* (deși inițial fusese programat și cu *Darul Gorgonei* de Peter Shäffer la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște), într-o stagiune în care a excelat, din nou, prin rigoare, anvergură și capacitatea de a-și propulsa interpreții. După cum a excelat Adriana Grand prin creativitate, originalitate, ingeniozitate scenografică. *Scaunele* la Teatrul German de Stat din Timișoara continuă strălucit proiectul său ionescian, început cu *Lecția* și *Regele moare*, vorbind scenic într-un idiom internațional, convertindu-și mijloacele într-un sistem exploziv de semne, în care totul exprimă, cu superioară vocație și cu organică inspirație, epurat de redundanța tradițională, punând în valoare actorii. *Regele Cymbelin* de W. Shakespeare în regia lui Alexander Hausvater, la același teatru, a recurs și la actori germani și maghiari pentru distribuția numeroasă. Regizorul și-a propus, după cum precizează în programul Festivalului, „o paradă de umbre colorate și de sunete personificate prin timpuri și geografii diferite", sub „avalanșa fanteziei" creatoare de realitate a povestitotului, și galopând „de la circ la operă, de la liricul basmului pastoral la coregrafia războiului, de la tangoul pasional la valsul macabru grotesc" etc. (din păcate, n-am apucat să-l văd).

Paradoxal (și strategic), armătura forte a Festivalului a rezidat, în bună măsură, în spectacolele invitate, între care: *Inimă de câine* de Bulgakov de la Naționalul bucureștean, în regia lui Yuriy Kordonskiy ocupă un loc aparte.

Prezența lui Yuriy Kordonskiy la noi pare să răspundă unei nevoi speciale nu doar pentru că a creat câteva spectacole de referință în ultimele stagiuni, ci pentru că rusul acesta rătăcitor și autentic profesează o modalitate necesară regiei românești, ca garant al construcției regizorale în adâncimea exercițiului interior al dramei. Acela care a asigurat nu numai valoarea teatrului nostru în epoca lui de glorie, ci și materia fecundă din care s-au alimentat, din plin, ulterior, multe decenii la rând, toate generațiile de regizori inovatori. Acest material modelat în profunzime a fost sursa și fundamentul solid, care a susținut și validat toate experimentele. Liviu Ciulei a participat din plin la acea (re)zidire din temelii, în care continuitatea și flexibilitatea generațiilor era neîntreruptă, măiestria rostirii prelungindu-se în disponibilitatea magică a interpretării, iar spectacolele, adevărate episoade de vrajă și fascinație. Aceasta până la împuținarea alarmantă a acestor coloși, mulți dintre ei trecuți în neființă.

Piesa e un model de victorie prin râs, în buna tradiție a marii satire rusești, asupra dezastrului revoluției din 1917, a marii calamități de dezumanizare, în numele unor principii generos egalizatoare. Regizorul s-a priceput să mobilizeze scenic întreaga echipă, s-o motiveze și s-o aducă, prin fiecare artist al ei, la performanță. Victor Rebengiuc, în profesorul, a fost de o vervă cuceritoare, jucând sprinten, pe toată scala comicului, cu inegalabilul său simț al nuanței, fermecător atât în inocența bunului-simț, stupefiat, interzis în fața gregarității, ca și în șiretenia voioasă cu care îi joacă un renghi, blocând-o, în compensatoarea utopie comică. Câtă tristețe în această optimistă încredere în izbânda bunului-simț, în plină tortură stalinistă, care și acum, după trei sferturi de veac, mai răzbate încă în invazia copleșitoare a urâțeniei postrevoluționare! Excelentă prestația nuanțată, ascendentă, bine condimentată a lui Mircea Rusu (o creație importantă în cariera actorului), aparițiile falnice ale lui Șerban Ionescu și ale trupei sale de comisari de bloc, a talentatului Marius Manole, câine și „om nou" și ale tuturor celor din echipă.

*

Repertoriul stagiunii 2004–2005 a fost edificator în festival, conținând cele 2–3 spectacole remarcabile, ca de obicei. A primit însă un spor de strălucire venind din actuala stagiune. În același timp, însă, a fost revelator pentru fenomene specifice derivate din dictatura regizorului, după cum și-a propus. Ele nu sunt însă toate îmbucurătoare și cu atât mai ofertant a fost prilejul furnizat de Festival.

Unul dintre marile neajunsuri este șubrezenia scenică a proiectelor regizorale, care, în ciuda ideilor artistice emise sau schițate în program, nu ajung să se materializeze efectiv, uneori chiar în cazul regizorilor bine cotați. Pe de altă parte, în condițiile economiei noastre de piață, eficiența proaspăt deprinsă a generat categoria regizorului-mercenar, prea puțin interesat de soarta scenică a montărilor, mulțumindu-se cu buna apreciere critică, adesea mult prea binevoitoare, de la premieră, fără a se asigura de rezistența în timp a construcției lor. (În paranteză fie spus, am auzit în festival ovații ale unui critic, adresate individual unor interpreți care șovăiau, dibuind să-și definească rolurile. Ne entuziasmăm și noi prea ușor și uneori, fără discernământ). Ni s-a întâmplat, oricum, tuturor să comentăm o reprezentație și să descoperim, cu stupoare, în foarte scurt timp, uneori chiar la reprezentațiile imediat următoare, ruinele premature ale înjghebării,

în care abia se putea ghici câte ceva din eşafodajul iniţial. Puţinul răstimp rezervat montărilor nu le asigură nici consistenţa, nici supravieţuirea decentă în timp.

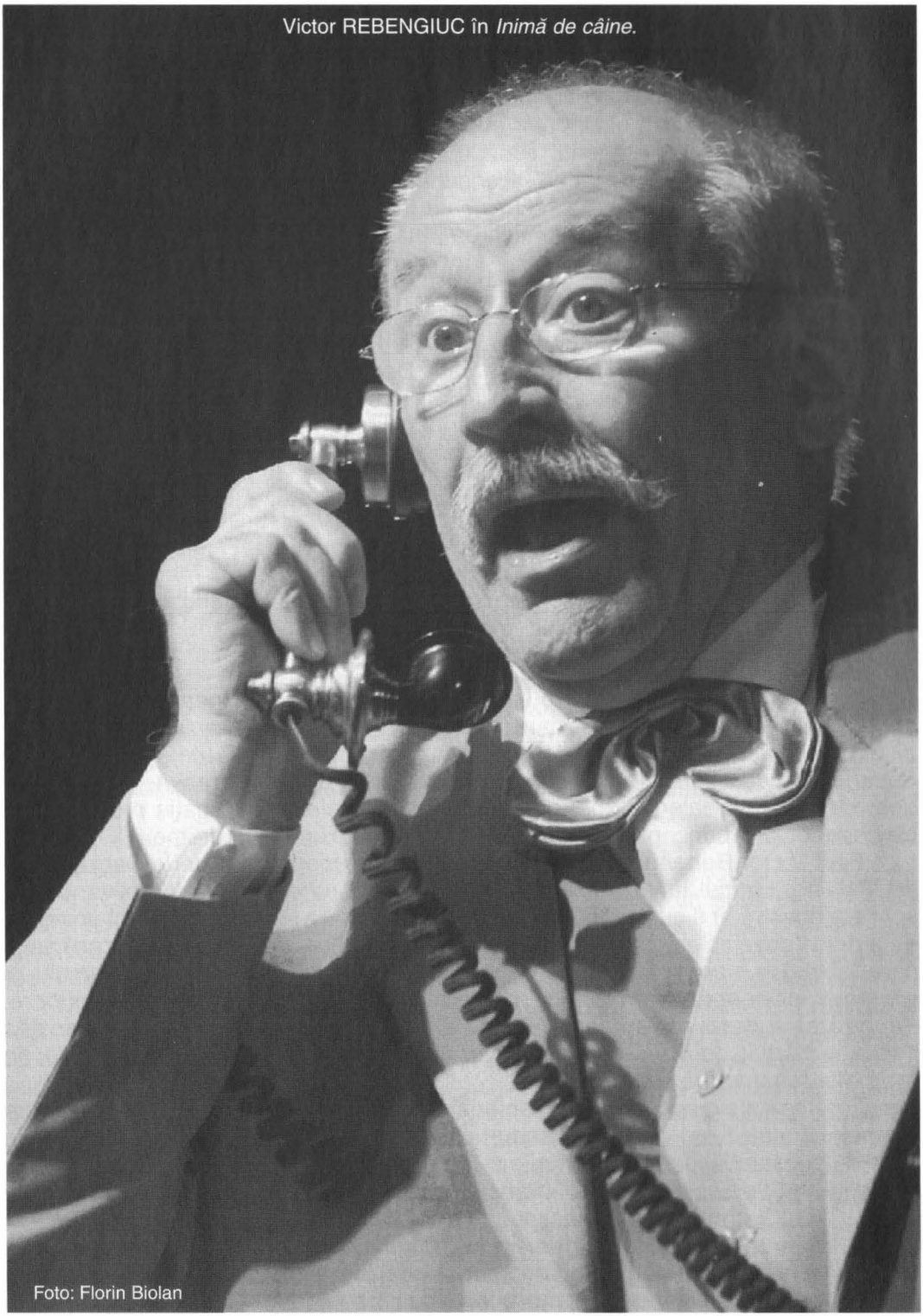
Lipsa de responsabilitate a regizorilor faţă de consolidarea spectacolelor merge mână în mână cu aceea, mai gravă, cu efecte de durată, a dezinteresului pentru nivelul actoricesc al trupelor cu care aceştia lucrează şi, adesea, chiar al teatrelor în care sunt angajaţi. Preocuparea pentru formarea şi desăvârşirea actorilor pare să fi dispărut dintre preocupările regizorilor, dincolo de încropeala rapidă a spectacolului, în care recurg cam la aceiaşi actori (dacă nu chiar şi la aceleaşi mijloace), neglijând valorificarea potenţialului artistic şi irosind virtualităţi care nu ajung nici măcar să fie puse la încercare. Nemaivorbind de impresia de repetitivitate şi manierism, care se degajă din chiar munca lor. A devenit o practică faptul că regizorii îşi încheie în timp record punerile în scenă, adesea indiferent de rezultatul scenic, zoriţi să prindă următorul contract, prea puţin dispuşi să-şi asume răspunderea eşecului sau a precarităţii. De vină rămân actorii... Dezinteresul pentru soarta, condiţia, ţinuta, durabilitatea spectacolelor, într-un cuvânt pentru igiena lor după premieră, ar trebui urmărite cu mai multă seriozitate de critică şi controlate de teatre prin stipularea expresă a clauzelor contractuale. Există acum prea puţine spectacole temeinic elaborate, a căror structură solidă să le asigure persistenţa şi creşterea în timp, cum se întâmplă îndeobşte cu montările lui Silviu Purcărete sau ale lui Victor Ioan Frunză.

În ceea ce priveşte actoria, există o mare discrepanţă între generaţii, o altă consecinţă nu numai a proliferării şcolilor de teatru, a căror pedagogie artistică e extrem de inegală şi asumată de artişti de calibre cu totul diferite, cu o competenţă didactică (ca şi în cazul regiei, de altfel) adesea îndoielnică, nemaivorbind de cariera lor cu totul nesemnificativă.

Marii noştri actori, tot mai puţini, din nefericire, aparţin generaţiilor mature, mulţi dintre ei pensionari, de care teatrul românesc, *din fericire,* nu se poate dispensa, fără a-şi pierde *cu totul* mirajul. Forţa lor scenică este însă atât de departe de ceea ce aduc tinerele generaţii! Există o ruptură gravă, care nu ţine doar de unicitate, talent, experienţă, geniu, ci mai ales de formaţia profesională, de pedagogia şi concepţia teatrală, de adevăratul exerciţiu al dramei.

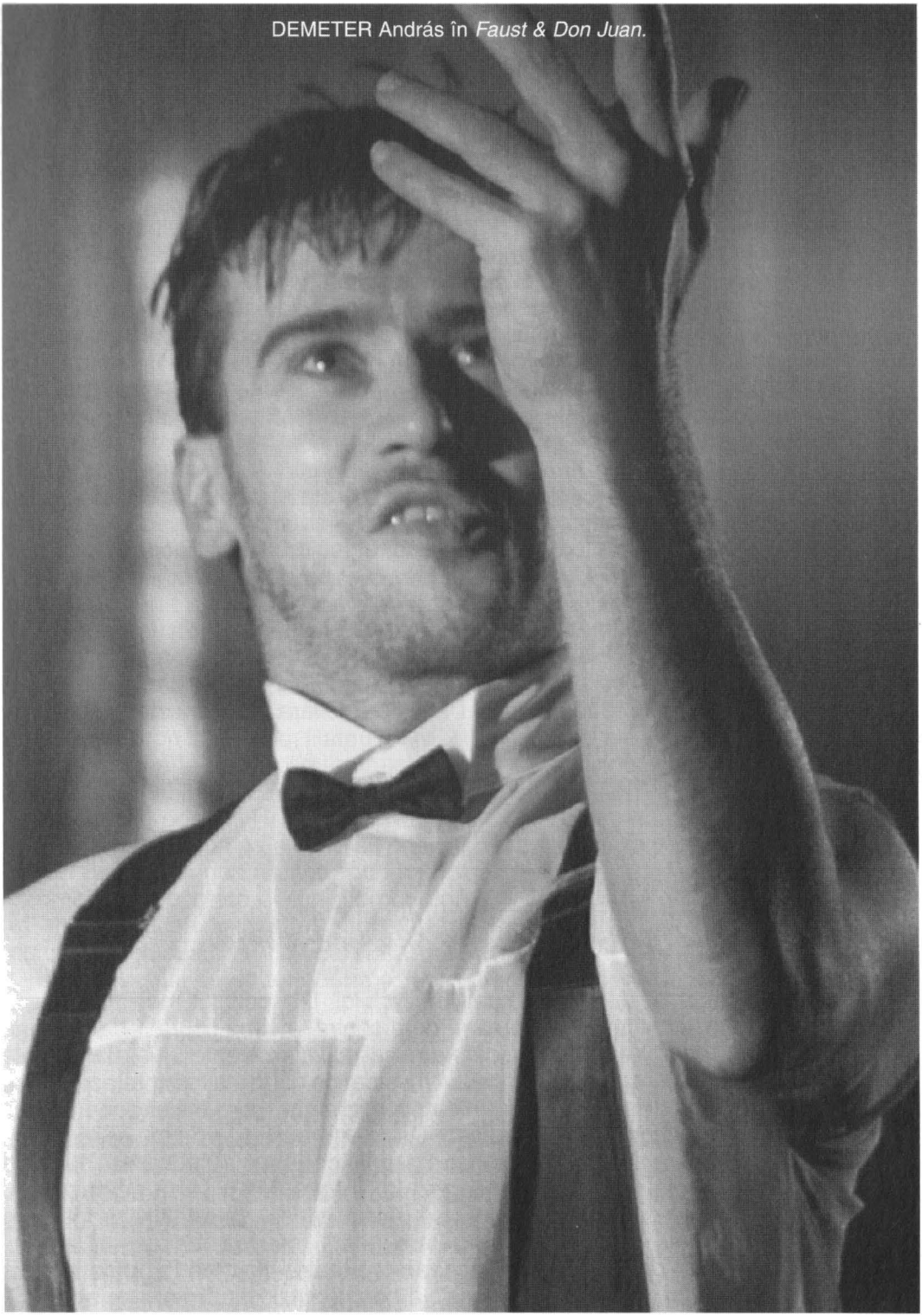
Fără Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ, Olga Tudorache, Valeria Seciu, Horaţiu Mălăele, Marcel Iureş, Ion Caramitru, Mircea Andreescu şi alţi câţiva, puţini, scenele noastre ar fi cu totul mediocre. Prezenţa lor are harul de a deveni un reper, de a ridica coechipieri, de a înălţa montările, de a le coagula la un nivel cert, de la care rabatul şi marile oscilaţii sunt excluse. Aceasta datorită profesionalismului şi exigenţei lor neabătute, vitalităţii lor artistice, măiestriei şi prospeţimii interioare. Pauperizat şi descumpănit, actorul din celelalte generaţii, mai cu seamă acelea tinere, e hărţuit de nevoile subzistenţei, lovit în demnitatea sa profesională, în motivaţia remunerării şi traiul decent.

E pe cale de dispariţie magia actoriei şi grija pentru această plantă rară, care a înnobilat teatrul românesc, făcându-l unic şi conferind regiei un material artistic fabulos, substanţial pentru aventurile şi îndrăznelile ei. Să iroseşti sufletul teatrului, să-l văduveşti de spiritualitate, vibraţie, fior autentic înseamnă să-l prejudiciezi de esenţa lui. O crimă cu consecinţe incalculabile. Oricâtă abilitate speculativă, demonstrativă, ostentativă, originală (deşi originalitatea, paradoxal, devine planta cea mai rară în acest context) va demonstra regizorul, fără energia aceea unică, rămâne doar un desen şubred, mort, stins, factice.



Victor REBENGIUC în *Inimă de câine.*

Foto: Florin Biolan



DEMETER András în *Faust & Don Juan.*

Tradiția actoriei înalte, a distincției scenice, a profunzimii gândirii, a cultivării vocii, a perfecțiunii rostirii, a modulării trăirii, a energiei și vitalității, a științei susținerii interioare, chiar al adevăratei abilități histrionice e primejduită. Iar generațiile care vin sunt, cu rare excepții, la fel de departe de tipul actorului creativ, care-și revendică autonomia concepției asupra rolului, inițiativa îndrăzneață, pe cont propriu, ingeniozitatea, combativitatea concepției scenice. Chiar dacă acest tip de afirmare a misiunii interpretative nu e lipsit de asperități și de riscuri, el este cât se poate de necesar unui actor de astăzi, dator el însuși să vegheze la impunerea și consolidarea evoluției sale scenice, să gândească regizoral și să îndrăznească managerial.

Prezentă în festival doar prin lansarea minunatei sale cărți, Cătălina Buzoianu a finalizat, în acest răstimp, spectacolul pe care l-am văzut pe cont propriu, *Cum gândește Amy* de David Hare. Un spectacol care reînviind subit gloria de altădată a Teatrului Mic, aduce în cea mai bună formă o minunată colaborare a regizoarei cu Valeria Seciu, în cea mai bună formă, în rolul titular. Un spectacol cald, straniu, profund, mergând cu investigația necruțătoare, atroce, dar profund umană, vie, vibrantă, în cele mai adânci cute ale sufletului. În care Mihai Dinvale își arată din plin măiestria interpretativă, iar mai tinerii Simona Popescu și Cătălin Babiuc, buna școală actoricească.

Un spectacol care demonstrează veșnica tinerețe a marilor artiști și veșnica valabilitate a respectului profesional. Actoria înaltă, magică se împacă foarte bine cu marea regie, care se manifestă inconfundabil și major, de la structura întregului, până în cele mai mici detalii, de la comuniunea cu scenograful Dragoș Buhagiar – artist devotat, deși autonom în creația sa – până la cele mai fine nuanțe ale eclerajului ce face sensibil metafizicul, de la apariții ce bântuie, tăcut, răscolite de dramă (Papil Panduru), la întâmplările ce pustiesc fără milă.

Acest spectacol era însă, în timpul Festivalului, abia în avanpremieră. Făcea parte din stagiunea 2005–2006. Dar cât era de adevărat, cât era de frumos, cât era de încurajator!

Liviu ORNEA

O săptămână luminoasă

Transcriu notații, la cald, din timpul Festivalului. Din punctul meu de vedere, selecția Marinei Constantinescu și ideea ei de a centra totul pe figura regizorului au fost, cu o excepție, Felix Alexa, despre care am mai scris, excelente: chiar dacă unele spectacole nu m-au încântat, tot ce am văzut mi-a dat de gândit, a fost interesant. Am mers, cu o excepție, numai la spectacolele nebucureștene („provincia" sună urât și, oricum, nu mai e clar unde e centrul teatral). Dar n-am reușit să văd tot.

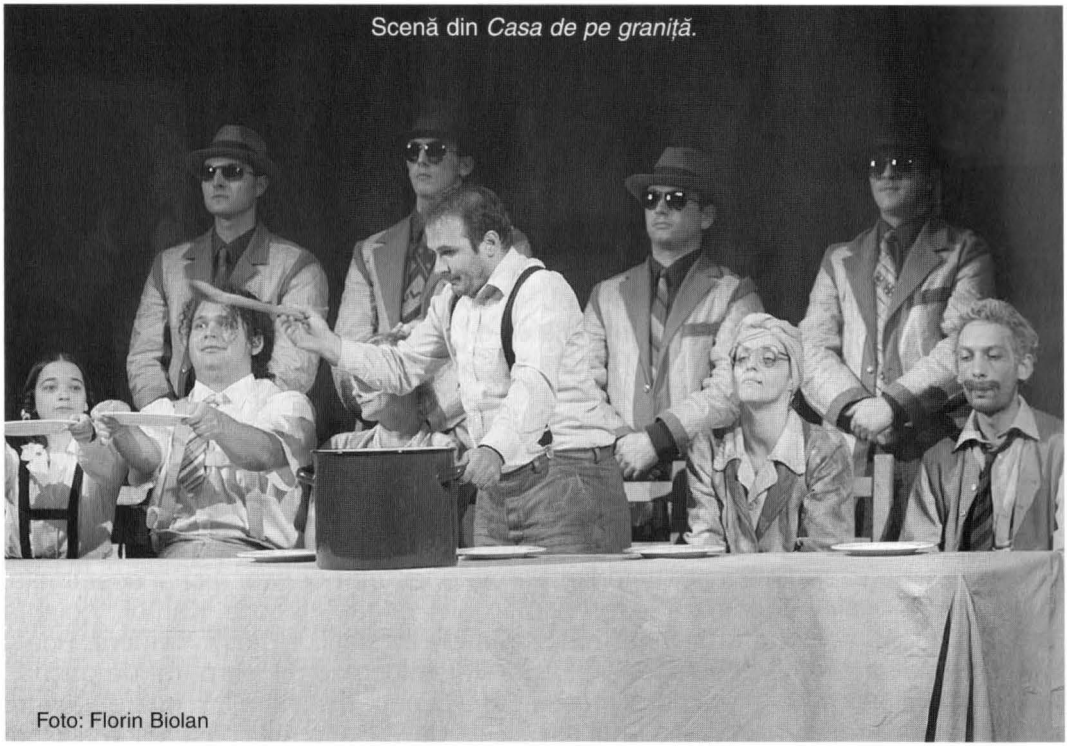
Există ceva comun aproape tuturor spectacolelor nebucureștene: se joacă pe scenă (iar, dintre cele locale, *Nu se știe cum*, la Nottara, într-o săliță de buzunar). Înțeleg deprimarea pe care o poate produce o sală uriașă, ca a teatrelor mari din Timișoara sau Brașov sau Cluj, pe jumătate goală, sau că, dacă s-ar umple, spectacolul ar fi văzut de toată lumea iubitoare de teatru din oraș în numai câteva reprezentații. Înțeleg și dorința regizorilor de a aduce publicul aproape de actori. Și

totuși, nu mă convinge întotdeauna: îmi răpește din iluzie, îmi arată riduri pe care aș prefera să nu le văd, imperfecțiunile costumului, materialul ieftin din care e făcută o uniformă ce se vrea strălucitoare. Aș prefera să stau în fotoliu și să asist la ceea ce, oricum, tot convenție și iluzie este. Spotul muzical al festivalului, *„viens voir les comédiens, voir les musiciens"* vorbea și despre *„lever du rideau"*. Cred că doar la spectacolele lui Liviu Ciulei s-a ridicat cortina.

1. ***Woyzeck***-ul lui Măniuțiu. Copleșitor. Un expresionism dus până aproape de ultimele consecințe (marionete urâte coboară din tavan, decor minimal, costume așijderea, uniforme pentru toată lumea, gesturi mecanice, coregrafie impecabilă, a Vavei Ștefănescu, priviri hăituite, imobile) textul redus și esențializat, dar fără a-l trăda o iotă, cel puțin așa cum l-am înțeles eu când l-am citit. E o tensiune uriașă care se tot acumulează visceral, crește până la paroxism. Actori uluitori, cu fețe împietrite ca de marionete, un Bogdán Zsolt fabulos, bine secundat de Dimeny Aron într-un Andres veșnic debusolat. Foarte buni și Hathazi Andras în rolul Nebunului, cu râsul lui rânjit și privirea mereu pierdută, speriată, cu mersul „făcut". Kézdi Imola, o Marie care poate fi și înger și curvă, cuplul Bács Miklos – Biró József, Căpitanul și Medicul, niște imbecili infatuați, de la vorbă la ținută, mers milităros, pentru care violența e pur și simplu naturală. E o trupă formidabilă la Naționalul maghiar din Cluj și actorilor parcă le iese tot ce fac. Aici și costumele, scenografia, luminile, toate se leagă și merg în aceeași direcție. Kantor. Violența tăioasă, implicită, arătată în toată hidoșenia ei, a relațiilor dintre oameni. Poate există unele lungimi (a doua scenă cu aparatele electrice mi s-a părut de prisos), poate că unii actori nu-și pot duce masca până la capăt; s-a simțit și diferența între dimensiunea spațiului de acasă, mai mic, și cel de la Naționalul bucureștean. Cum trebuie să arate spectacolul ăsta pe scena pentru care a fost gândit! Dar, în totul, un spectacol excepțional, din acelea la care, la sfârșit, ți-e greu să aplauzi, să ieși din starea în care te-a adus.

2. ***Medeea*** lui Tompa. Rateu mare, din păcate. Dar cădere din înalt. A încercat să se întoarcă la rădăcinile teatrului european. A esențializat atât de mult, că n-a mai rămas nimic. Decât muzica. „Un spectacol construit pornind de la muzică", exulta, după, domnul Herțea entuziasmat. De acord cu domnia sa, dar atât. Chiar dacă intenția lui Tompa e clară și, posibil, bună, actorii sunt incapabili să transmită vreo trăire, sunt neantrenați, onomatopeele pe care le emit atât rămân: simple onomatopei, repetate destul de monoton. Or, dacă vorbe nu sunt, dacă mișcarea e, și ea, redusă la gesturi simbolice, hieratice, într-un perimetru minuscul, iar actorii nu reușesc să vibreze și să transmită în sală tensiunea aceea conținută care ar fi trebuit să se tot adune și la un moment dat să irumpă, ce mai rămâne? Singurii mai expresivi erau cei din cor, pentru că erau mascați. Trebuie cu totul alt fel de actori pentru un asemenea proiect. Așa stând lucrurile, muzica, mișcarea, scenografia devin simple condimente care nu reușesc să transforme gustul unei cărni prea fade.

3. ***Casa de pe graniță.*** Alt fel de Tompa. Și nu tocmai, pentru că și aici muzica și mișcarea sunt esențiale. Bună lectură a lui Mrożek, autor greu de jucat, mai ușor de citit (de ce el a devenit cunoscut și Dolfi Solomon nu? Mare ghinion a avut Dolfi). Scenografie funcțională, soluții frumoase. Jocul actorilor, marionete în mâna „istoriei" care valsează nepăsătoare peste oameni, sugestia de film mut (întărită de finalul proiectat pe ecran), privirile hăituite care nu pricep ce se petrece, totul mi s-a părut potrivit cu textul. Într-un fel, am avut impresia că Tompa continuă, cu ambele spectacole văzute, ceea ce a început cu *Gândacii*. Un teatru de expresie



Scenă din *Casa de pe graniță.*

Foto: Florin Biolan

mai mult corporală și, în special, muzicală. Dar parcă alunecă ușor în facil și urmărește să prindă sala. Ceea ce și reușește, doar își cunoaște perfect meseria. Da, își știe perfect meseria, poate ar fi timpul s-o mai uite. Și *Gândacii* și *Casa* îmi dau senzația de neterminat. Altfel, desigur, am văzut un spectacol frumos, servit bine de actori.

4. ***Regele Cymbelin.*** Hausvater sută la sută. Tentația comparației cu spectacolul lui Bocsárdi eșuează: sunt atât de diferite, încât nu se pot compara. La Hausvater, o trupă de actori pornește să joace Cymbeline, joacă, apoi, la sfârșit, leapădă costumele și pleacă „nach Illirien", să joace *Noaptea,* probabil. Text decupat inteligent, redus la puterea de absorbție bănuită a spectatorului de azi, muzică foarte frumoasă non-stop, un spectacol cu ritm infernal care sleiește actorii. Dar care ține, n-are burți și păstrează tensiunea la același nivel aproape tot spectacolul. Ceea ce nu e neapărat ideal, spectacolul nu crește. O lectură în cheie cam violentă, de la joc la culori, dar nu nemotivată, a textului, dacă ne gândim la perioada în care se petrece povestea. Mai ales în prima jumătate de oră, parcă priveam *Nibelungii* lui Wagner. Toate personajele sunt chinuite, hăituite, nimeni nu-și găsește pacea, nici chiar în scena finală, a împăcării, care tot tăioasă e. Violentă și pasională e și Imogena, o puștoaică șturlubatică aici, care, la început, mi s-a părut că sugerează chiar un triunghi cu Pisanio și Posthumus, prieteni congeneri. Câteva imagini foarte frumoase care trec repede ca o boare, de pildă scena Iachimo–Imogena dormind. Hausvater a găsit o soluție foarte eficientă pentru înlănțuirea scenelor (oarecum apropiată de cea a lui Tompa de la *Medeea*), cu un maestru de ceremonii care le anunță și pune în mișcare actorii, devenind pe rând regizor, Jupiter sau rege. Uluitor acest Georg Peetz, actor german, plin de

Scenă din *Trei surori*.
Foto: Florin Biolan

expresivitate și grație. Ceea nu se prea poate spune despre toți ceilalți actori. Hausvater, bântuit de demonii lui, are un program pe care încearcă să-l aplice cu orice trupă, dar n-are întotdeauna timp să-i antreneze (să-i formeze) pe toți.

5. ***Godot*** al lui Dabija. Pe scenă, firește. Pierdut în imensitatea sălii de la Operă, chiar alături de actori fiind, vorbele nu s-au auzit. Păcat de textul acela minunat. Actorii: Costache Babii mi s-a părut mai întotdeauna monocrom, aici nu mai puțin; lui Mircea Andreescu, rolul i se potrivește și face bine ceea ce face, dar parcă fără strălucire; replici mari, pe care le aștepți, parcă se pierd, spuse egal, în rând cu celelalte; dicția amândurora suferă. Marius Cordoș joacă parcă altceva decât primii doi, nu se leagă. Mihai Bica face un rol foarte bun, e minunat când gândește! Imposibil, din păcate, să nu faci comparația cu spectacolul lui Esrig, cu Dinică, Moraru, Sticlaru (cum suna „gândește, porcule" în gura lui!). Spectacolul a mai crescut după pauză. Scenografia lui Dragoș Buhagiar mi s-a părut foarte incitantă, spunând uneori mai mult decât jocul: un copac secționat străbătut de tuburi de sticlă prin care trece apă colorată sângeriu și verde timp de o jumătate de minut în vestita scenă „doar el e viu", detaliu care, din păcate, aproape se pierde; pe fiecare scaun (inclusiv lojile și balconul), câte un zmeu albastru de hârtie, ca pentru a sugera pustiul lumii și surzenia celor de lângă noi, tristețea (albastrul) și neputința zborului și a ridicării din țărână; plus un drum-pasarelă, ușor șerpuit, din trunchiuri de copac, deasupra culoarului central din sală, pe care intră cei doi vagabonzi și trimisul lui Godot (Pozzo și Lucky intră pe direcție transversă, pe lățimea scenei). Tot scenografia sugerează și dimensiunea adânc religioasă a textului, direcția Pozzo–Lucky fiind, pentru spectator, orizontala mundană, iar pasarela lui Vladimir și Estragon, verticala.

6. ***Trei surori.*** Ce bucurie că Alexandru Dabija face, în sfârșit, Cehov! Spectacolul acesta, de factură aparent clasică, fără nici un pic de muzică și cu decoruri reduse la un strict necesar foarte sugestiv, cu doar două costume pentru bărbați, civil și militar, aduce mai multe lucruri noi. În primul rând spațiul de joc, un culoar destul de îngust între spectatorii care stau, firește, pe scenă. Apoi, multe replici se rostesc din culise, uneori nu e nici un actor pe scenă, spectatorii se privesc unii pe alții. E o formulă care, cumpănită bine, se dovedește viabilă. Dar și interpretarea textului are accente pe care nu le-am văzut în altă parte. Dabija cochetează cu textul, ia și nu ia în serios personajele, scoate în evidență absurdul bovarismului lor (replica *„La Moscova, la Moscova!"* e de fiecare dată rostită ca în bătaie de joc), dar ajunge și la gravitate în scena finală. Maşa e aici o femeiușcă pusă pe rele încă de la început: îl vede pe Verșinin și se dă imediat la el, îl vrea, îl ia. Elena Popa face un rol excelent, e ambiguă, e încordată atât cât trebuie, evită bine melodrama, face evidentă deosebirea dintre ea, femeia, și surorile ei. Și *Olga* Oxanei Moravec e un pic diferită de ce știam, mereu în prag de criză de nervi, excesul de foliculină e vizibil, e și ea gata să cedeze, doar să o fi vrut Verșinin. *Irina* Adei Simionică mi s-a părut în coordonatele știute, avântată, curată, prostuță și bovarică. Foarte interesant și Kulâghin al lui Adrian Ancuța, nu doar tâmpit, ci și libidinos, oricând gata să mângâie orice rotunjimi îi ies în cale. Rămâne tâmpit până la sfârșit, nici în scena lui din urmă nu e tragic. Foarte bună Nadiana Sălăgean într-o Natașă tot timpul debusolată, nu neapărat vulgară, dar nu mai puțin a naibii și rea. Bun mi s-a părut și Ioan Coman în Verșinin, la fel doctorul lui Nicolae Urs (care însă nu știe să fie beat). O compoziție frumoasă, de la rostire la mers, face Alexandru Pandele în Ferapont. Mai puțin în rol mi s-a părut Lucia Ștefănescu în Anfisa, parcă prea radioasă și rostind ca o mare cucoană, nu ca o doică de la țară. Cam monocord, înspre violent, și ușor caricat Andrei al lui Tudor Smoleanu. Am lăsat la urmă cuplul Solionâi–Tuzenbah, pentru că, din câte îmi amintesc eu, Mihai Calotă face, mai ales în primul act, cel mai bun Tuzenbah pe care l-am văzut. Joacă fără greș, atent cu fiecare nuanță, introduce și o vagă sugestie gay a personajului, are elanul și sinceritatea păguboasă pe care mi le imaginam la lectură. Iar Karl Baker îi dă bine replica, relația funcționează. Nu mai văzusem de multă vreme trupa de la Ploiești, am avut o surpriză extrem de plăcută. Ce bine ar fi dacă Alexandru Dabija ar mai monta și la București textele mari, nu doar dramaturgia română interbelică.

7. ***Scaunele*** lui Victor Ioan Frunză și Adriana Grand. Trei excelenți actori într-un spectacol care trăiește mai mult prin scenografia exuberantă. Am impresia că Frunză își cam repetă formula și mizează prea mult pe spectaculosul scenografiei, pe muzică (dar care nu are, de fapt, rol, tot ilustrație e, indiferent că e cântată *live)* și construiește, ridică prea puțin. E drept, e un text infernal, dar tocmai asta-i provocarea. Aici, până să înceapă nebunia adusului scaunelor de o fantezie debordantă, sunt lungi minute în care nu se întâmplă chiar nimic. De menționat doar relația ambiguă dintre parteneri, soția–mamă și soțul–fiu, făcută însă explicită de alegerea actorilor. „O istorie despre Marele Nimic, înțeles ca imposibilitate de recuperare a memoriei", spune regizorul în caietul festivalului. Minunat spus, dar parcă nu suficient de susținut teatral.

8. ***Tramvai.*** Cu Cristian Popescu am fost prieten încă din liceu. Îi știu poeziile, la facerea multora am fost și martor, în diverse etape ale ei. Despre poezia lui au scris critici importanți, nu are rost să glosez eu despre ea. Spectacolul făcut de Gavriil Pinte este unul de o neobișnuită frumusețe, construit cu sinceritate și cu mult adevăr. Gavriil Pinte a înțeles bine poezia lui Cristi, s-a pătruns

de ea; probabil pentru că, asemenea poetului dispărut, are şi el o relaţie specială cu divinitatea şi cu moartea. Poezia aceasta, uşor dramatizabilă, confesivă, folosind un limbaj „obişnuit", pendulând permanent între rugăciune şi blasfemie, între gravitate şi kitsch, gravitatea şi profunzimea tocmai din acumularea kitschului ieşind, poezia aceasta poate fi extrem de uşor stricată dacă-i urmăreşti doar firul aparent. Or, tocmai asta a intuit perfect Gavriil Pinte şi s-a apropiat cu sfială de un lucru gingaş pe care nu l-a spart. A combinat poeme cu texte edite şi inedite, cu fragmente de jurnal, şi a construit o tramă, un scenariu închegat şi viabil. A beneficiat şi de nişte actori entuziaşti (Silvia Codreanu făcuse înainte, de una singură, un foarte bun spectacol pe aceste poeme, la Theatrum Mundi) care spun minunat vorbele lui Cristi. Scenografia Roxanei Ionescu e unitară, sugestivă, poate un pic redundantă, prea direct ilustrativă. Iar mutarea acelui spectacol, iniţial, radiofonic într-un *tramvai 26* (cum azi nu mai există!) care duce nuntaşii de la nuntă direct la înmormântare, în sunet de scripcă, l-a obligat pe regizor la nişte rezolvări ingenioase de decor şi mişcare: la urma urmei, nu e chiar un exerciţiu simplu să spui versuri mişcându-te pe culoarul îngust dintre scaune, in timp ce tramvaiul ia curba. Spectacolului din tramvai i se adaugă cel al străzii, al oamenilor care se opresc şi se uită nedumeriţi şi speriaţi. Mergeţi şi vedeţi *Tramvaiul* cât se mai plimbă! Ce păcat că Gavriil Pinte montează, în Bucureşti, numai la radio.

9. ***Cum doriţi*** al lui Silviu Purcărete. După multă vreme, un spectacol de actori şi nu de trupă. Pentru mine, cel mai frumos spectacol văzut în ultimul timp. De o frumuseţe rafinată, senină, uşor decadentă, graţioasă şi puţin snoabă, *pour les connaisseurs,* parcă regizorul ar vrea să spună: „pe Shakespeare îl ştim, acum hai să v-arăt ce pot eu să fac din el". Aşa că textul e tratat ca o canava, din el rămâne o poveste coerentă, hazoasă şi scurtă. Actorii evoluează într-o lumină reţinută, caldă, cumva dansând, pe muzica excepţională, cu parfum vechi şi ea, cântată live la pian de Ion Butnaru, asta e senzaţia pe care am avut-o, într-un decor, nu clasic, dar cu piese clasice, mobilier vechi cu geamuri multe, lemn lăcuit din belşug (scenografia aparţine tot lui Purcărete); stau tot timpul pe scenă actorii, parcă dormind şi se trezesc atunci când au de făcut sau spus ceva. Iar pe scenă, se întâmplă în permanenţă ceva, actorii joacă mult, obiectele trăiesc, sunt folosite. Truvaiurile lui Purcărete sunt delicioase, de la giulgiul negru în care se zbate la început neconsolata Olivia, la peretele-oglindă (ei, da!, s-a mai văzut; ei şi?) pe care tot ea evoluează ca într-un număr de circ, la frigiderul din care iese beţivanul de sir Andrew, la dulapurile cu geam pe uşile cărora circulă ducele, la ploaia care cade pe acoperişul-copertină şi până la containerul în care e ridicat Malvolio (scena de la aplauze face toţi banii). Trupa, în ansamblul ei, e perfectă, fiecare joacă precis şi în armonie cu ceilalţi, fără cea mai mică stridenţă. Nimic realist în jocul actorilor, în schimb, de multe ori, un semn teatral care contrapunctează replica, pluteşte întruna acea ambiguitate de bună calitate, uşor cabotină, dar aici merge, acea complicitate a celor care participă la un joc cu reguli de toţi ştiute. Cu sentimentul că fac o nedreptate celorlalţi actori, aş îndrăzni să spun că mi-au plăcut enorm Ilie Gheorghe, în sir Toby, maestru de ceremonii care face şi desface, şi Valentin Mihali în rolul bufonului.

A fost un festival frumos, bine organizat, cu săli arhipline, cu mult tineret, cu studenţi veniţi din Cluj sau din Sibiu, cu lume bucuroasă să vină la teatru şi să vorbească, apoi, despre teatru. O săptămână luminoasă.

FESTIVALURI, ANIVERSĂRI

Constantin PARASCHIVESCU

GALAȚI

Măști, mai mult sau mai puțin comice

Nu știu de ce, am avut impresia că ediția de anul acesta a Festivalului Național de Comedie de la Galați (a XVII-a, 17–26 octombrie 2005) a durat mai mult decât precedentele; m-am înșelat – a durat tot zece zile. Poate că participarea mai numeroasă a teatrelor (11) și mai multe spectacole în program (16), să fi creat derutanta impresie, pe fondul unor oscilații de opțiune și har în fructificarea textelor. Râdem sau nu? de ce, de cine și cum? „Mărturisesc că marți seara, urmărind spectacolul cu piesa *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Denis Dinulescu [...] nu am știut ce să fac: să râd sau să plâng?", scria o ziaristă locală. Chestiunea a făcut și obiectul dezbaterii de la primul colocviu organizat aici, pe tema „Comedia puterii și a manipulării. Despărțirea de trecut prin satiră și pamflet", propusă de criticul Natalia Stancu, director artistic al Festivalului, care și preciza: „...primul răspuns care îmi vine în minte este: de cine râdeți? – *De voi râdeți*, celebra replică a lui Gogol din *Revizorul*". Text și spectacol polemic, provocator, cu puternic impact satiric, realizat de Alexandru Tocilescu în amplă desfășurare de mase (vreo 50 de figuranți), manevrate de organele puterii (figurate, în chintesență, de identitatea autoritară a Băiatului – Mihai Dinvale), pentru omagierea și ovaționarea cuplului dictatorial *(Nicolae* și *Elena Ceaușescu* – Florin Călinescu și Coca Bloos). Motiv de virulentă parodie în viziunea lui Al. Tocilescu, conturată anterior aluziv în *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon (1996) și cu extensie la „Cântarea României" în finalul *Scrisorii pierdute* de I. L. Caragiale (1998), accentuată aici caricatural și grotesc prin interpretarea celor două roluri principale (cu unele alunecări șarjate la Florin Călinescu). Și insinuarea ironică din ultima scenă: „Uite câți băieți cu ochi albaștri sunt în parlament!"... Juriul, format din actorii Virgil Ogășanu și Tora Vasilescu, regizoarea și profesoara Sanda Manu, criticul Florica Ichim și teatrologul Zeno Fodor, i-a acordat Premiul pentru cel mai bun spectacol.

Actuala ediție a fost marcată de dispariția prețuitului actor Mihai Mihail, peste două decenii directorul teatrului, inițiatorul acestui festival, din 1976, împreună cu criticul Valentin Silvestru și inimoasa secretară literară Aurelia Cazacu. Actualul director, interimar, actorul Vlad Vasiliu, își propune să continue tradiția de valorificare optimă a resurselor colectivului și o face cu energie, organizând această ediție a festivalului și invitând regizori importanți să monteze la Galați. În pofida unor vanități carieristice care se reflectă, mai direct sau voalat, și în presa locală. Citim, de pildă, că ediția de anul acesta „a avut parte de o organizare îndoielnică", și în același timp, „din punctul de vedere al organizării, ediția de anul acesta marchează un plus"... (*Monitorul de Galați*, 25 octombrie 2005). Dincolo de inadvertența nătângă, se întrevede intenția defăimătoare a unor grupuri care țin să destabilizeze activitatea instituției, așa cum au încercat și anul trecut în timpul festivalului.

Actorii spectacolului *Ivan Turbincă.*

Surpriza ediției a fost Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani cu un spectacol după Ion Creangă, *Ivan Turbincă*, în versiunea și regia lui Ion Sapdaru. Realizat într-o savuroasă viziune de teatru folcloric, cu măști, dansuri populare și pantomimă, ritm îndrăcit, haz suculent, care a evidențiat talentul tânărului interpret principal, Daniel Badale („Ivan Turbincă este Don Juan autohton care a riscat un *love story* cu Moartea" – Ion Sapdaru). Numai decibelii burzuluiți ai boxelor m-au mișcat din loc spre fundul sălii, la o distanță mai protejată sonor. Replică antologică: „Cu prostul să nu te pui, că are mintea hodinită!". Ion Sapdaru a regizat și spectacolul teatrului din Galați *Moartea lui Eskrokov,* după *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobâlin, în traducerea și adaptarea sa, cu numele tuturor personajelor aluziv schimbate – Șakalov, Troglodițki, Șarlatanov, Pungașovski, Borfetova, Țuicovici etc. Haz viguros, ingenioase accente caricaturale, ritm susținut în bună parte, dar și lungimi, compoziții minuțios studiate (Cristian Gheorghe în dublu rol – *Eskrokov, Marazmov;* Svetlana Friptu – *Marușa;* Ioan Crețescu – *Oftikosov),* unele cam îngroșate (Petre Păpușă, tot în dublu rol – *Șakalov, Potlogarin;* Lucian Pânzaru – *Troglodițki).* De efect umerii umflați ai polițailor, cu șepcile lor mici pe capete nătânge, îngroșarea bombatelor părți ale lui Troglodițki, devorator gastronomic. Premiul de regie lui Ion Sapdaru pentru cele două spectacole; Premiul de interpretare masculină ex-aequo: Cristian Gheorghe și Daniel Badale; Premiul pentru rol secundar feminin: Svetlana Friptu.

Bună impresie au lăsat și spectacolele cu publicul pe scenă – *Șefele* de Werner Schwab (Teatrul Odeon, Premiul special al juriului Emilia Dobrin), mult solicitatul la festivaluri *8pt n9uă, 89... fierbinte după '89* (Teatrul Mic) și *Avarul* de Molière (Teatrul Național Craiova). Prezența în trei spectacole a excepționalei artiste Coca Bloos (două la Teatrul Mic și unul la Odeon), i-a adus pe merit Premiul de interpretare feminină.

Sigur că unele piese puteau lipsi, negăsindu-şi justificarea artistică în transpunere – *Clinica amanților* de Chapman şi Friedman de la Târgu Mureş şi *Jocul dragostei şi-al întâmplării* de Marivaux de la Arad. Altele, cu haz strident (*Hangița* de Goldoni, Teatrul Nottara) sau neconturată cadență logică (*Scandal în culise* de Michael Frayn, Galați), oscilații între comic ieftin şi câte un portret savuros (Eugen Racoți, *Poiana boilor* de Cehov, Teatrul de Comedie, premiul pentru rol secundar masculin). Au fost şi piese de o actualitate măruntă, servite cu o sinceră interpretare de către tineri amatori (*New York, Fucking city!* de Peca Ştefan, Teatrul „Luni" – Green Hours), sau de confruntare existențială cam bizară, cu câte un protagonist autoritar (Luminița Gheorghiu în *Bigudiuri* de Mimi Brănescu, Teatrul Nottara). Un text de investigație dramatică privind soarta unui nevăzător, *Fluturii sunt liberi* de Leonard Gerhe, bine valorificat de studenții anului IV UNATC (Vlad Logigan, Andreea Samson) şi absolvenți (Radu Iacoban, Diana Iliescu – regie), n-are afinități cu comedia.

A doua zi după încheierea festivalului, 27 octombrie, teatrul din Galați şi-a sărbătorit 50 de ani de activitate (înființat la 1 septembrie 1955). Cu participarea unor foşti membri ai colectivului, acum în capitală (Florina Cercel, Emil Hossu) şi din localitate. Prilej cu care a fost lansată monografia alcătuită de secretara literară Mona Sandu, documentată şi cuprinzătoare, cu cronologia spectacolelor, fragmente din cronici, edițiile festivalului de comedie, interviuri cu seniorii şi tinerii teatrului, mărturii, amintiri, lista personalului artistic şi tehnic, bineînțeles fotografii. Volum alcătuit cu pasiune de tânăra Mona şi dedicat cu recunoştință celui ce a încurajat-o în Casa Thaliei, fostul director şi actor Mihai Mihail. Felicitând-o pentru efort şi rigoare, nu pot să înțeleg de ce n-a fost prezentată această lucrare şi în perioada Festivalului, când o mulțime de invitați şi oameni de teatru din țară s-au perindat pe-acolo? După cum rămân anonime unele volumaşe pe care s-au încumetat să le redacteze actori ai teatrului – Gheorghe V. Gheorghe (vreo două), Stela Popescu Temelie şi Lucian Temelie –, volumaşe păstrate la domiciliu din modestie, din jenă, sau ştiu eu ce, în loc să fie expuse în foaierul teatrului. Ne iau ochii cearşafuri de reclame la bere şi panouri publicitate cu produse de consum, dăm peste zeci de reviste automobilistice, uneori rujuri, rimeluri şi ustensile feminine de machiaj, iar pagini de mărturie artistică, scrise evident cu emoție şi poate oarece trac, nu ni se arată. Unde să le găsim în altă parte, dacă în librării nu ajung?

BRAŞOV

Festival de iarnă

Cu primul spectacol al Teatrului Dramatic rus „A. P. Cehov" din Chişinău, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, în afara concursului, am avut impresia că cea de-a XVII-a ediție a **Festivalului de dramaturgie contemporană de la Braşov** (17–25 noiembrie 2005), ar avea, chiar restrâns, caracter internațional. Mai ales că, în competiție, apoi, figura tot din Chişinău un spectacol al Teatrului

„Eugen Ionescu" cu textul Nicoletei Esinencu *Fouck you, EU.ro.PA!* Dar nu, extinderea internațională e un obiectiv îndepărtat al organizatorilor, după cum ne spunea Claudiu Goga, directorul Teatrului „Sică Alexandrescu" și al Festivalului, din previzibile motive financiare. Deocamdată, prezent la deschidere, primarul George Scripcaru a anunțat că, la anul, teatrul intră în renovare totală, iar consiliul local va da mai mulți bani pentru festival.

În 9 zile, 9 teatre, 15 spectacole, un film TV, două lansări de carte, un colocviu, două spectacole-lectură. Ca și la ediția a XV-a din 2003, juriul, alcătuit din criticii Florica Ichim, Andreea Dumitru și Ion Parhon, a considerat că nici unul dintre spectacolele prezentate nu se ridică la valoarea unui eveniment teatral care să fie recompensat cu Marele Premiu, și ca atare nu l-a acordat. Dar a avut șansa, pe care n-a avut-o juriul din 2003, de a redistribui contravaloarea premiului în sume mai mici pentru alte distincții speciale. Chestiunea evenimentului artistic invocat e, din perspectiva dramaturgiei contemporane, de sesizat și la Festivalul Național abia încheiat, unde, din 27 de spectacole, abia patru ar fi fost în temă. Regizorii vizează texte consacrate pentru *eveniment*. Ca cele care au deschis și închis actuala manifestare – neîmplinit în versiunea surprinzător de tradițională a lui Petru Vutcarău la *Steaua fără nume*, conturat de Yuriy Kordonskiy la piesa lui Mihail Bulgakov *Inimă de câine*, spectacol al T.N.B.

Spectacole de anvergură, implicând mai multe forțe și compartimente, au fost în competiție patru. Două au prilejuit evidențierea unor protagoniști și răsplătirea lor cu premii și mențiuni meritate, ca de pildă cel cu piesa *Cum gândește Amy* de David Hare, spectacol al Cătălinei Buzoianu de la Teatrul Mic, pentru care Valeria Seciu, interpreta rolului Esme Allen, a primit Premiul special al juriului, iar Dragoș Buhagiar Premiul de scenografie; și cel al Teatrului Nottara cu piesa *Billy șchiopul* de Marzin Mcdonagh, regia Vlad Massaci, care i-a adus Gabrielei Crișu Premiul de interpretare feminină ex-aequo pentru rolul Helen, iar Cameliei Zorlescu și lui Constantin Drăgănescu mențiuni speciale pentru rol secundar (Mammy, respectiv Johnny Pateenmiske). Destine în confruntare de principii și căi de afirmare existențială. Celelalte, pretențioase, extinse în spațiu, nu în universul uman misterios, n-au convins, în ciuda afluenței de public ca în fiecare seară – *Marchizul de Sade* de Doug Wright, de la Teatrul Odeon, regia Beatrice Rancea, artificial și uneori strident, cu un bufon dramatizat în marchizul lui Florin Zamfirescu, *Adam Geist* de Dea Koher, text pierdut în mișcări corporale cu noimă și fără, fărâmițat pe scena goală de regizorul Radu Afrim la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, cu unele clipe de relevanță.

Personal, am aderat mai mult la tensiunea creată în înfruntarea dintre doi protagoniști, pe descifrarea și afirmarea unor idei esențiale despre lume și morală (*Vizitatorul* de Eric Emmanuel Schmitt, Teatrul Nottara), sau pe antinomia iubire–orgoliu exacerbat (*Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, Teatrul „Ioan Slavici" Arad). Domnul Schmitt are simț dramaturgic și știe să capteze interesul în confruntarea dintre două personaje cu argumente valide, noi alternative, răsturnări de situație, ambiguități. Tensiunea din *Vizitatorul* se creează între *Sigmund Freud* (Alexandru Repan) și *Necunoscutul,* personaj ciudat care pare evadat din azil, dar poate fi Cel de Sus întrupat pe pământ, prin precisele sale previziuni sau poate fi, tot atât de bine, subconștientul eroului. Cu exemplară alură enigmatică din partea interpretului brașovean Mircea Andreescu, distins cu Premiul pentru rol masculin. În dramaturgia lui Tankred Dorst (după o nuvelă de Miguel de Unamuno), în afară de saltul mai puțin verosimil pentru mine de la disprețul declarat față de Fernando la iubirea asumată, m-a interesat disputa acută

Tamara BUCIUCEANU și Șerban PAVLU în *Nepotu'*.

între parteneri, din care sar scântei de intensă trăire din partea ei (Claudia Ieremia), ce se izbesc de un înveliș dur, metalic, insensibil, al lui (Zoltan Lovaș), dincolo de care nu ghicim vreo simțire reală. Ambele în regia lui Claudiu Goga, care sondează discret, dar sigur, tensiunea ideilor și a nevăzutelor mișcări sufletești, distins pentru montarea de la Arad cu Premiul de regie, iar Ramona Ingrid Macarie cu mențiune pentru scenografie. Două personaje are și piesa lui Adrian Lustig *Nepotu'* de la Teatrul de Comedie, nu în confruntare, în comentariu ironic despre trecut și prezent din partea eroinei în vârstă, fostă activistă de partid, personaj creat de autor pentru interpreta care îi dă viață cu haz irezistibil și temperament, Tamara Buciuceanu-Botez, beneficiara Premiului de popularitate din partea organizatorilor. Am apreciat viziunea sigură a lui Dan Vasile în conturarea destinelor copleșite de interdicții și singurătate din piesa catalanului Sergi Belbel *După ploaie*, cu riguroase portretizări ale tinerilor actori brașoveni, am urmărit cu plăcută surprindere confesiunea unei actrițe de remarcabilă expresivitate, Doriana Talmăzan, în monologul *Fuck you, EU.ro.PA!* de Nicoleta Esinencu, de la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, distinsă ex-aequo cu Premiul de interpretare feminină. Aici, regizorul, și el tânăr, Valeriu Pahomi, situează personajul în baie, înainte de a face duș, într-o pijama de împrumut parcă, loc neagreat la prima vedere, dar aluziv pentru zona marginală de est a continentului de unde ne facem iluzii. Interesantă paralelă cu viziunea lui Claudiu Goga în realizarea aceluiași monolog, cu actrița Ligia Stan pe un scaun, cu un rucsac din care scoate un pachet de țigări, un ruj etc., într-un spațiu nedefinit, pe un imens covor roșu.

O parodie satirică după piesa lui Dumitru Crudu *Realegerea lui Alexandru Șuțu* (premiată la Gala UNITER 2004) a creat Dominic Dembinski la televiziune, într-un film cu Horațiu Mălăele, Mihai Constantin, Răzvan Vasilescu, Virginia Mirea, Coca Bloos ș.a., în grotești figuri și compoziții plastice, imaginea Ovidiu Guzu, decoruri Virgil Popa, costume și machiaj Lia Manțoc. Onorat cu diplomă de merit din partea organizatorilor. Două spectacole-lectură, unul cu piesa *Crize* de Mihai Ignat, celălalt cu piesa spaniolului Juan Mayorga, *Hamelin*, în prezența autorului, prilej cu care a fost lansat și volumul de dramaturgie *Teatrul spaniol contemporan*, supliment al revistei *Teatrul azi* și al Fundației „Camil Petrescu", care au editat și monografia subsemnatului *La porțile ficțiunii, cu Mircea Andreescu.*

De obicei, ultimul din toamnă, festivalul a devenit acum de iarnă, cu zăpada care l-a nins de a doua zi.

Ion PARHON

Și „culisele" găzduiesc performanțe !

Despre spectacolele și premiile ce au încununat ultima ediție a **Festivalului de dramaturgie contemporană de la Brașov** s-a scris chiar în acest număr al revistei de specialitate. Mai puține lucruri sunt cunoscute, însă, în ce privește caruselul detaliilor „de culise", pline și ele de semnificații capabile să dea seama de individualitatea și de succesul festivalului.

Mai întâi de toate, spre deosebire de multe alte manifestări similare de mare anvergură, în care organizatorii se perpelesc, se jelesc, se frământă cu glas tare, se trag de păr în fața unor necazuri legate de problemele băneşti, de întârzierea sau contramandarea unor spectacole şi de multe alte nebucurii, poate inerente festivalurilor, aici am fost impresionați de discreția, de cordialitatea, de eleganța cu care *staff*-ul şi-a făcut datoria. N-a fost deloc uşor pentru acest stat-major alcătuit din Claudiu Goga, directorul Festivalului şi al Teatrului „Sică Alexandrescu", Oana Borş, secretar literar, Iosif Olariu, director tehnic, Mariana Hudişteanu, director economic, şi Angelica Moldovan, documentaristă. Promptitudinea, risipa de energie, solicitudinea şi bunăvoința lor a încălzit mereu atmosfera unor zile în care am avut parte şi de ninsori minunate, ca în colindele lui Ştefan Hruşcă, de clipe de emoție incandescentă, cum au fost acelea marcate de aplauzele la scenă deschisă, de lansarea cărții dedicate actorului *Mircea Andreescu* ori a spectacolului-lectură cu piesa *Hamelin*, lăudat mai întâi de însuşi tânărul autor spaniol Juan Mayorga, sosit de la Madrid special pentru acest eveniment şi pentru lansarea volumului cu şase piese de teatru ale unor conaționali ai domniei-sale, ca să nu mai vorbesc de bucuria şi ea incendiară de pe fețele unor „laureate", ca tânăra Gabriela Crişu, ori ca mereu tânăra Tamara Buciuceanu-Botez, revenită la Braşov cu o maşină închiriată în grabă, spre a-şi ridica „personal" Premiul de popularitate.

În birourile conducerii teatrului braşovean, s-au împărțit nenumărate materiale documentare, s-au derulat fermecătoare bârfe din lumea teatrului şi ale gazetăriei, s-au pus la cale interviuri peste interviuri, la solicitarea presei locale şi culturale, a celor două echipe de reportaj din Televiziunea publică, s-au pregătit sute şi sute de sandviciuri pentru participanți şi oaspeți, sute de cafele, ori câte o scurtă „partidă" de whisky oferit de sponsori, ca să contracareze frigul şi curentul din Sala Mare. Persoanele din *staff* au asigurat nu numai ambianța familiară şi fructuoasă din birourile acestea multifuncționale, dar tot ele s-au ocupat efectiv de cazări, de o înlocuire de meniu, de condițiile optime de transport, de medicamente pentru cei loviți de guturai şi tuse, de buna desfăşurare a repetițiilor şi a filmărilor, de... tortul imperial, din ultima seară, oferit doamnei Florica Ichim la ziua ei de naştere, după înmânarea premiilor, deci atunci când juriul nu mai putea fi suspectat de a fi influențat prin aceste delicii culinare bine apreciate nu numai de noi, cei aflați de zece zile la Braşov, dar şi de echipa Naționalului bucureştean, invitată cu spectacolul de gală, *Inimă de câine*.

Din scriptele celor care veghează destinul economic al instituției, am înțeles că a fost o ediție cu record de protagonişti şi spectatori, cu record de încasări, cu record de reporteri şi cameramani, fără să uităm şi acel record înregistrat de doamnele Oana Borş, Angelica Moldovan, care mărturiseau că în toată viața lor nu au făcut atâtea tartine ca în aceste zile de festival ! Ne-au rămas în memorie şi în suflet cunoscuta stradă „Republica" şi Piața Sfatului, binecuvântate de prima ninsoare şi populate de afişele festivalului braşovean, liniştea plăcută din acest spațiu cândva sufocat de fanii „Cerbului de aur", dumnezeiasca ivire a sunetelor de orgă din Biserica Neagră şi pacea risipită în jur de Biserica Sfântul Nicolae şi de edificiul primei Şcoli româneşti din preajmă, pe care le-am vizitat împreună cu colegii din Televiziune şi cu câțiva artişti din trupele înscrise în concurs, micul dejun de la „ARO", alături de echipa de fotbal „Gloria Bistrița" şi de o mare de politicieni PSD-işti, aflați aici la o „reuniune de lucru", ori cina tot...

de lucru a juriului, când disperatele noastre frânturi de dialog erau acoperite de sprințarul program artistic al dansatorilor și al țâpuriturilor maramureșene, dedicate unei reuniuni (tot de lucru ?) a lucrătorilor din salubritate ș. a. m. d. Este greu de uitat emoția invitaților și satisfacția din ochii organizatorilor la vederea unui public ce a luat cu asalt parterul și balconul, mulți dintre spectatori rămânând în picioare, să urmărească și să aplaude frenetic spectacole ca acelea aduse în festival de Teatrele Național, „Mic", „Nottara" și „Odeon" din București, semn că și aici, ca și în alte orașe din țară, lumea se înghesuie mai întâi și mai întâi „pentru afiș", pentru „vedetele din Capitală", înainte de a judeca la rece calitatea ofertelor. Toate acestea, însă, au devenit acum amintire. Iar pentru organizatori reprezintă izvorul încrederii că următoarea ediție va fi și mai și. Adică internațională ! Speranța lui Claudiu Goga cred că își află temeiul chiar în energia, competența, entuziasmul *staff*-ului său, alcătuit din cei cinci inimoși, puțini dar buni, înzestrați parcă de Cel de Sus cu vocația ospitalității, a prieteniei și a... recordurilor.

„Oră de religie" în teatru

După *Libertinul*, la Teatrul „Bulandra", în regia lui Alexandru Tocilescu, și *Variațiuni enigmatice*, la „Nottara", în regia lui Claudiu Goga, iată o a treia întâlnire cu unul dintre cei mai jucați dramaturgi francezi ai ultimilor ani, tradus în 30 de limbi, după ce piesa a obținut în Franța un prestigios Premiu „Molière", iar montarea ei la Petit Théâtre de Paris, în septembrie 2003, a fost distinsă cu Premiul pentru cel mai bun spectacol al unui teatru particular. Textul se înscrie în familia largă a dezbaterilor de idei, a dialogului de sorginte filosofică despre existența lui Dumnezeu și despre esența morală a omului, cu interogații și verdicte violent „nihiliste" din partea lui Sigmund Freud, cu replici nu mai puțin tranșante și provocatoare din partea „vizitatorului", pentru care înseși erorile și ororile istoriei din jurul celor doi, căci „conversația" are loc în timpul prigoanei naziste, reprezintă o expresie a degradării umane și a înlocuirii credinței sacre cu sloganurile înșelătoare și cu o doctrină a pierzaniei. Răul – și de ce permite Dumnezeu aceasta? De ce așteptăm mereu „minunea" de Sus și nu îi netezim drumul spre noi prin căutarea binelui și respectarea Dumnezeului dinlăuntrul nostru ? Dialogul este când pașnic, populat de ironie și exuberanță, când incandescent, intolerant, represiv, încheiat cu uciderea enigmaticului mesager al luminii mistice, într-o lume în care lecțiile cele mai dure ale istoriei sunt repede uitate, spre a face loc din nou și din nou triumfului necredinței și al autodistrugerii promovate de om în numele pretinselor sale judecăți și prejudecăți decretate drept adevăruri. (Pe când un dialog Cioran–Țuțea, pe această temă, în dramaturgia noastră ?)

Meritul esențial al piesei și al spectacolului regizat de Claudiu Goga stă în puterea de a emoționa și a convinge, de a nu încerca în mod ostentativ să ridice prea sus și nici să coboare în derizoriu această confruntare filosofică „pe înțelesul tuturor", oferindu-i șansa de a năzui să provoace meditații pe această temă în mintea spectatorului din cele mai diverse medii social-culturale. Departe de un discurs elitist, ori de sofisticării și de congruențe stângaci deghizate cu realitatea noastră înconjurătoare, spectacolul este pe cât de fidel spiritului piesei, pe atât de

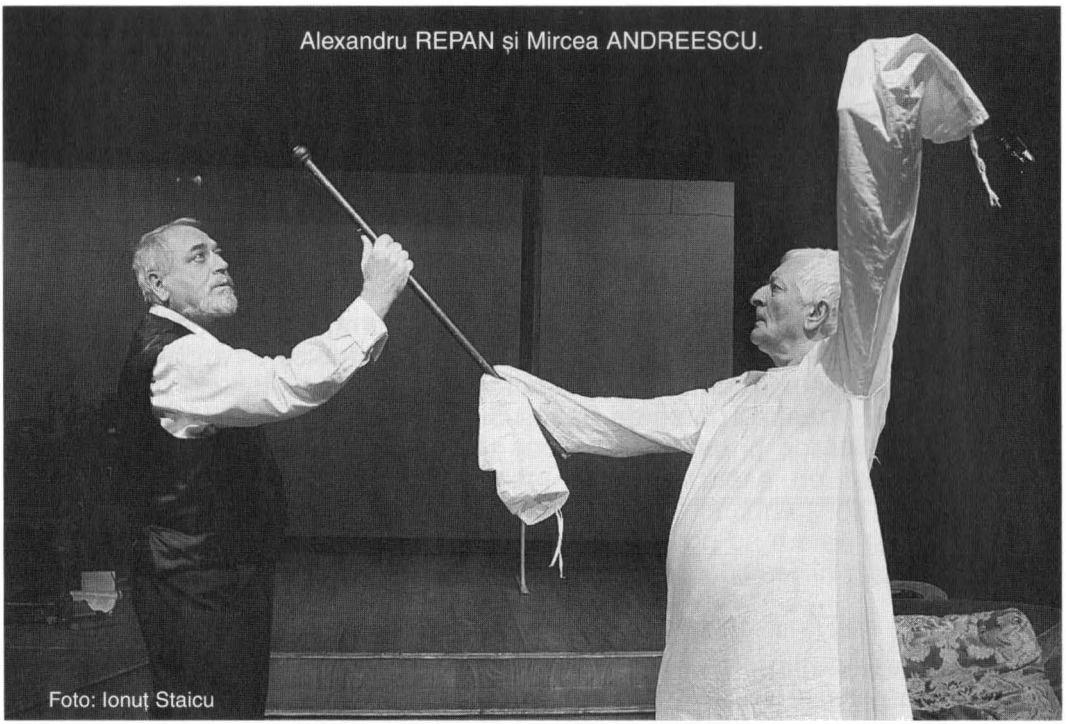

Alexandru REPAN și Mircea ANDREESCU.

Foto: Ionuț Staicu

onest în valorificarea disponibilităților unor excelenți actori, pentru un astfel de teatru. Această viziune regizorală este susținută în chip inspirat cu o binevenită sobrietate și conciziune de scenografia realizată de Mihai Mădescu și Luana Drăgoescu, în spațiul „teatrului de studio". Noi am văzut spectacolul la Brașov, în cadrul „Festivalului de dramaturgie contemporană", unde publicul, aflat și el pe scenă, îmbrățișând pe trei laturi spațiul de joc, a aplaudat adeseori la scenă deschisă evoluția celor patru interpreți, chiar în seara sărbătorească a lansării volumului dedicat actorului Mircea Andreescu, sub semnătura lui Constantin Paraschivescu.

Cu o evoluție de o debordantă sangvinitate, în ce-l privește pe Alexandru Repan, pândit uneori de un exces de zel în gest și intonație, completat cu memorabil instinct actoricesc de Mircea Andreescu, la care „argumentele" vin nu de puține ori dinlăuntrul personajului și aduc în scenă și un strop de mister, dar și cu acele contribuții precise, pe partituri de mică întindere, din partea Crenguței Hariton, într-un portret pregnant, și a lui Rareș Stoica, un „nazist" străin de „butaforia" cu care ne-au răsfățat filmele noastre, actorii duc la bun sfârșit acest demers artistic aproape în totalitate conversativ, dar pe alocuri marcat de o notabilă tensiune intelectuală. Asta în ciuda unor precipitări sau, dimpotrivă, a unor hiatusuri nedorite în dialog, față de firescul propunerii regizorale, din care au de pierdut și densitatea emoțională și fluența spectacolului. Pentru profunzimea, misterul și pitorescul personajului său, evidențiat și prin replica furtunoasă, dar și prin iscusința de a umple tăcerile de adevăr și semnificație, când își ascultă partenerul și îi evaluează judecățile, interpretul brașovean Mircea Andreescu a fost distins în festivalul mai sus amintit cu Premiul pentru cel mai bun actor. Un premiu binemeritat, care îi

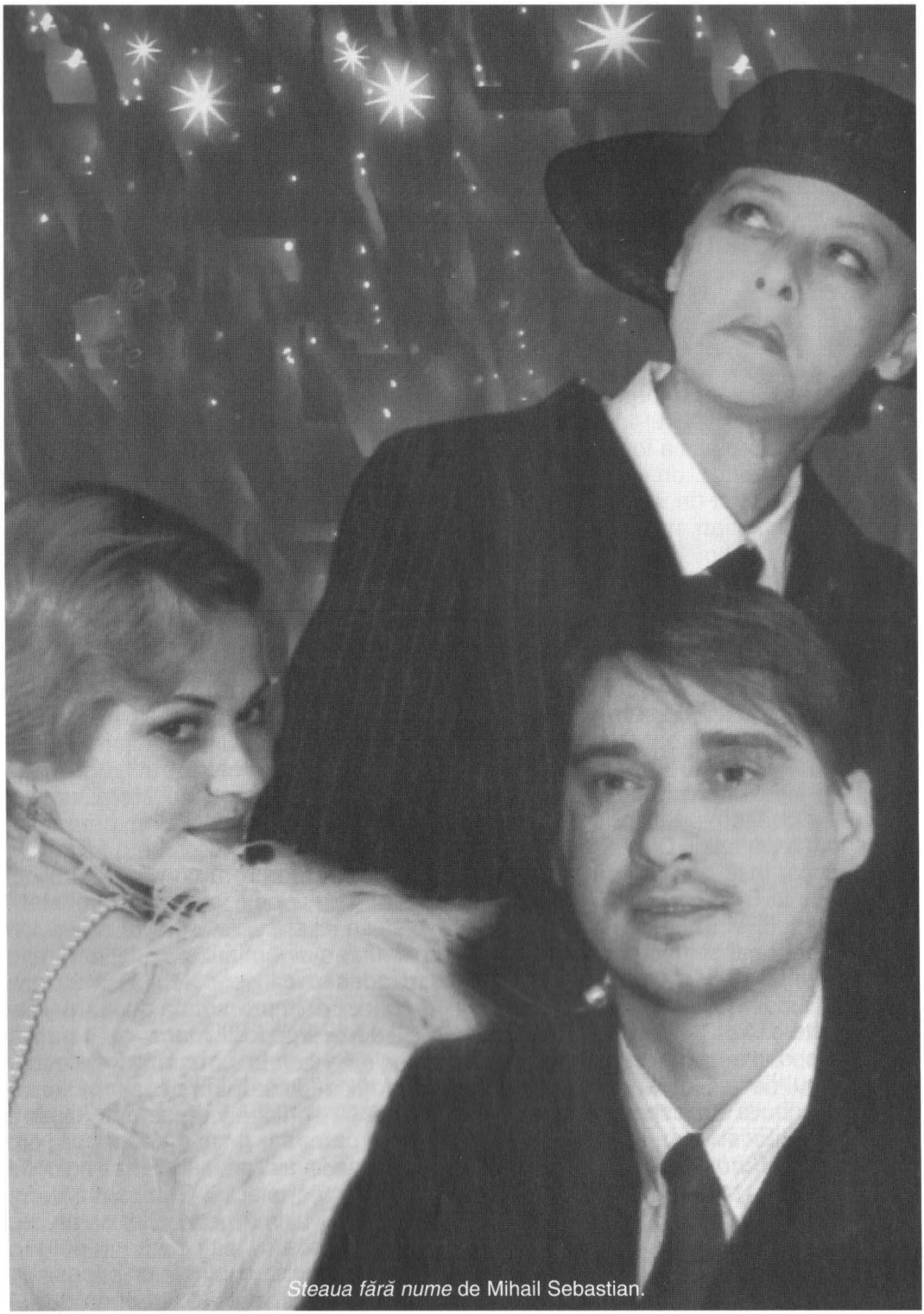
onorează pe toți realizatorii spectacolului, și de ce nu, un premiu de îndreptățită sărbătoare pentru întreg teatrul românesc.

Teatrul „Nottara" – Vizitatorul **de Eric-Emmanuel Schmitt. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Mihai Mădescu și Luana Drăgoescu. Ilustrația muzicală: George Marcu. Distribuția: Alexandru Repan *(Sigmund Freud)*, Mircea Andreescu *(Necunoscutul)*, Crenguța Hariton *(Anna Freud)*, Rareș Stoica *(Nazistul)*. Data reprezentației: 19 noiembrie 2005.**

Mircea MORARIU

Prea puțin

Doar câteva zile mi-am putut îngădui să petrec anul acesta la a XVII-a ediție a Festivalului de dramaturgie contemporană de la Brașov. În afara concursului, – poate și din motivul că nu se înscrie strict în conceptul de dramaturgie contemporană (piesa a fost scrisă și jucată sub pseudonimul Victor Mincu, în regia lui Soare Z. Soare), un concept care, în treacăt fie spus, la noi nu prea este clar delimitat din punct de vedere temporal – s-a jucat *Steaua fără nume*, capodopera lui Mihail Sebastian, montată de Petru Vutcărău pe scena Teatrului Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" din Chișinău. Numele regizorului e binecunoscut publicului român nu doar pentru remarcabilele sale înfăptuiri de pe scena Teatrului „Eugen Ionescu" din Chișinău, ci și pentru câteva izbânzi repurtate în România. La Oradea, bunăoară, într-o perioadă în care Secția Română dădea îngrijorătoare semne de colaps, Petru Vutcărău a făcut minuni cu spectacolele *Și cu violoncelul ce facem?* ori *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. În atari condiții, e cum nu se mai poate mai natural să aștepți mult de la un astfel de regizor, exersat, e drept, mai cu seamă pe literatura dramatică a absurdului ori postabsurdă, dar care e perfect familiarizat cu școala de teatru tradițională, de esență „trăiristă", fiind absolvent al reputatului Institut rusesc „Șciukin". Dar, am așteptat mult și am primit puțin, extrem de puțin. Spectacolul a fost lung, prea lung, aproape interminabil. Din câte mi se spune , traducerea în limba rusă a textului e remarcabilă, însă nu cred că ajunge doar acest lucru pentru a convinge publicul rusofon de la Chișinău că piesa e frumoasă sau, cum zice regizorul, „de cristal". Nu-i imput lui Petru Vutcărău regia cuminte, clasică, ci absența însăși a regiei. Un deficit de regie absolut surprinzător ce a permis un amalgam stilistic, instituirea pe scenă a unui alandala desăvârșit ce a făcut adesea ca spectacolul să frizeze ridicolul. Bunăoară, profesorul Udrea apare cu o frizură împrumutată de la „Marele Mut" (poate că actorul ce joacă respectivul rol îi admiră pe frații Marx), iar serafica Monă e o copie palidă a lui Marylin Monroe în secvența coborârii forțate din automotorul de la Sinaia, apariție sau, mă rog, *look* deplasat, în pofida faptului că actrița distribuită în respectivul rol e chiar frumoasă și nici nu dă semne că ar fi netalentată. Există un moment în care Mona pare să fi fost desprinsă din stravinskiana *Sărbătoare a primăverii*, dar, din păcate, și aici se insinuează ridicolul care, totuși, în teatru ucide. Prin scenă trece un trenuleț electric în miniatură, din acelea pe care le găsești în magazinele de jucării de ultimă generație, semn că, de data asta, regizorul a cam uitat ce înseamnă sugestia în teatru. Alt moment în care se lăfăie ridicolul. Toți cei aflați pe scenă patetizează copios, vor să iasă în față. La urma urmei, nu e vorba că din spectacol a lipsit reglajul fin, ci că pur și



Steaua fără nume de Mihail Sebastian.

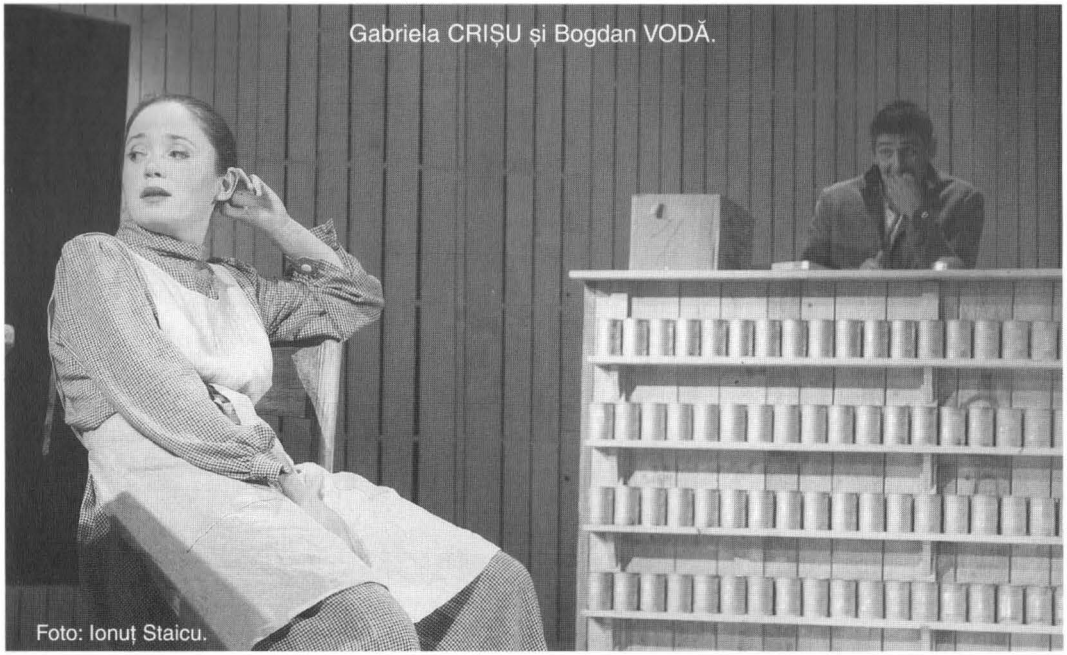
simplu nu a funcționat nici un fel de reglaj. Singurul lucru valid e muzica originală compusă de Marian Stârcea. Dezamăgitor de puțin. Ridicol de puțin.

Teatrul Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" din Chișinău – Steaua fără nume **de Mihail Sebastian. Regia: Petru Vutcărău. Muzica: Marian Stârcea. Cu: Serghei Kiriușkin, Vera Mariancic, Iuri Andriușenko, Zinaida Cebotari, Oleg Bespalicenco, Petru Peicev, Marina Staşcov, Vladimir Zavalionâi, Dumitru Coev, Eugeniu Ştirbu. Data reprezentației: 17 noiembrie 2005.**

Povestiri din tărâmuri îndepărtate

A doua zi după premiera spectacolului cu piesa *Schilodul din Inishmaan* de Martin McDonagh, regizat la Teatrul „Nottara" de Vlad Massaci, cineva, un stimabil critic de teatru român (dar care român și, mai ales, ce critic nu e stimabil?) îmi spunea că, deși nu are de formulat obiecții majore la adresa montării, fiindcă lucrarea regizorală este profesionistă, iar actorii neîndoielnic buni, evident încrezători în directorul de scenă, e măcinat de o întrebare privind motivele ce au determinat o astfel de opțiune repertorială. În fond, povestea aceasta tristă, petrecută cu zeci de ani în urmă într-o țară săracă, despre care, la urma urmei, nici nu știm noi chiar foarte multe, trecând peste marile nume ale literaturii universale pe care ea le-a dat, poveste cu oameni ce-și duc existența de azi pe mâine, dar ce se dovedesc cumsecade, ce trăiesc într-o mică localitate în care se cunosc cu toții și a cărei existență e dată peste cap de vestea că tocmai acolo urmează să se turneze un film și că se caută actori „cu ziua", cu un schilod ce e chemat la Hollywood numai datorită handicapului lui, loc de unde nu se întoarce deloc mai bogat, dar parcă înconjurat de mai multă afecțiune, venită chiar și din partea acelor membri ai comunității ce păreau că îl discriminează, dacă nu chiar îl batjocoresc, este – nu-i așa? – îndepărtată de preocupările noastre cotidiene și de avânturile ce țin de integrarea în contemporaneitatea Uniunii Europene. Ei, iată că nu e așa, dovadă că Shakespeare nu s-a înșelat chiar foarte tare atunci când a spus că teatrul e oglinda vieții. Nu văd atunci de ce nu am cunoaște, fie și grație unui bun spectacol, și o altfel de realitate, transmisă de un dramaturg încă tânăr, pe nume Martin McDonagh, născut în 1971 la Londra, din părinți de origine irlandeză. Că textul acesta și ceea ce istorisește el chiar interesează o dovedește detaliul deloc minor că el cunoaște o a doua versiune în limba română, celei ce se joacă sub titlul *Billy șchiopul*, alăturându-i-se acum una perfect adaptată necesităților formulei de spectacol, traducere inventivă și cât se poate de teatrală datorată lui Vlad Massaci și lui Cristi Juncu.

Povestea comunității în cauză, cu personaje felurite, cu oameni încercați de soartă, care au ciudățenii, ce, din pricina paupertății lor, ar fi putut fi indiferenți la soarta semenilor, dar care, atunci când e cazul, îl tratează pe schilodul Billy cu caldă omenie, e spusă de spectacolul regizat de Vlad Massaci cu foarte multă naturalețe. De altminteri, cred că ceea ce face farmecul montărilor acestui (încă) tânăr director de scenă e „dictatura firescului". E ca și cum ai asista la un film cu mătuși vorbărețe și nițeluș bizare, dar teribil de grijulii față de nepotul rămas orfan în condiții despre care circulă tot felul de zvonuri, cu oameni simpli ce-și câștigă existența de azi pe mâine în meserii deloc spectaculoase, cu zvoneri autotintitulați „știriști", cu aspirații și înfrângeri, film alcătuit cu simplitate dar și cu foarte multă artă



Gabriela CRIȘU și Bogdan VODĂ.

Foto: Ionuț Staicu.

și simț al echilibrului. Vlad Massaci a intuit cu precizie și evitat cu abilitate pericolul alunecării în melodramă, în telenovelă retroactivă și a suprapus partiturii note contrapunctice de umor și ironie perfect asimilate, ce au însușirea de a face corp comun cu textul și a nu se manifesta asemenea unor glazuri caramelate. Fragmentele, clipele de viață, din care e făcut textul, respectiv spectacolul, sunt introduse într-un continuum coerent , un rol deosebit revenind aici ilustrației muzicale cu grijă aleasă de Cristi Juncu. Iar la conturarea atmosferei, o funcție de seamă au scenografia și *light-design*-ul semnate de Andu Dumitrescu, ca și costumele Ancăi Răduță.

De mai multă vreme regizorul Vlad Massaci a devenit adeptul acelui gen de spectacol teatral în care directorul de scenă se exprimă preponderent prin actori. Iar în *Schilodul din Inishmaan*, regizorul izbutește să alcătuiască o distribuție căreia cu greu ar fi posibil să-i afli vreun cusur, în structura căreia își află locul reprezentanții diverselor generații ce compun la ora actuală trupa Teatrului „Nottara". Le-am regăsit cu plăcere, într-o excelentă condiție artistică, formând un cuplu foarte bine sudat stilistic, pe Anda Caropol și pe Ruxandra Sireteanu, tinerii Bogdan Vodă și Sorin Cociș joacă în consonanță cu mult mai experimentații Ion Siminie și Constantin Drăgănescu (autorul unor excelente crochiuri comice), Gabriela Crișu, o mai veche colaboratoare a regizorului, încă de pe vremea perioadei Piatra Neamț, compune o ingenuă cu totul altfel decât modelul, dovedind că o actriță cu adevărat bună poate să se exprime altfel chiar în cadrul uneia și aceleiași tipologii, iar Alexandru Jitea duce cu succes la capăt un rol greu pe care are știința de a-l elabora surmontând primejdia lacrimogenului. O mențiune aparte merită Camelia Zorlescu. Mărturisesc că mi-au trebuit minute bune ca să o recunosc în rol, atât de savuroasă și inedită e compoziția izbutită de actriță. Ceva asemănător am mai trăit cu ani în urmă, când cu greu am identificat-o pe Tamara Buciuceanu în *Cumetrele* de la „Odeon". E aici proba cea mai elocventă a izbânzii colaborării dintre actori și regizor, dar și omagiul autentic ce se poate aduce artei

actorului. Cert e că Vlad Massaci şi trupa de la „Nottara" se pot mândri cu un spectacol reuşit care, iată, i-a plăcut şi cârcotaşului de serviciu ce e supraiscălitul, la rândul său, nu-i aşa?,cronicar cât se poate de stimabil.

Teatrul „Nottara" din Bucureşti – Schilodul din Inishmaan **de Martin McDonagh. Traducerea: Vlad Massaci şi Cristi Juncu. Regia artistică: Vlad Massaci. Scenografia şi light design: Andu Dumitrescu. Costumele: Anca Răduţă. Ilustraţia muzicală: Cristi Juncu. Cu: Alexandru Jitea, Anda Caropol, Ruxandra Sireteanu, Constantin Drăgănescu, Bogdan Vodă, Gabriela Crişu, Sorin Cociş, Ion Siminie, Camelia Zorlescu. Data premierei: 14 octombrie 2005.**

Antoaneta IORDACHE

ORADEA

Ediţie jubiliară

O săptămână de spectacole (câte 3–4 pe zi), un simpozion consacrat rememorării drumului străbătut de *Trupa „Iosif Vulcan"* în 50 de ani de existenţă instituţionalizată, lansări de carte şi de CD-uri, depuneri de jerbe la statuia patronului spiritual, o festivitate finală generos „îmbrăcată" în artificii, serpentine şi confeti a oferit participanţilor la Ediţia a XV-a a Festivalului de Teatru Scurt, iniţiat şi menţinut (iată) în peisaj de Teatrul de Stat din Oradea.

Oricât de discret caută cărţile de teatru privirea spectatorului de teatru, totuşi, în pagina tipărită subzistă spectacolele, personalităţile, zilele faste ale unei scene, anotimpul succeselor trupei, „căderile" – nu întotdeauna de trecut cu vederea. Cărţile pun ordine în spaţiul mereu populat de aproximări, de uitări, de repere subiective al memoriei, chiar şi volumele „partizane" sunt linii de eşafodaj istoric: se poate raporta la ele corectura, contestaţia, exactitatea istoricului de teatru prob. Fără seria de volume de (şi despre) teatru, puse la îndemâna cititorului interesat de către organizatorii orădeni, jubileul ar fi fost asemeni proiecţiei pe ecran a unei pelerine de gală. Clădirea teatrului era în renovare, străzile din jur în plină refacere, statuia lui Iosif Vulcan – şi aceasta – cuprinsă de tubulatura unui şantier stradal. Timp de o săptămână, statuia lui Iosif Vulcan a rămas prinsă într-o movilă de tuburi din beton. Jerba omagială, abia de se putea observa. Dar, au fost puse în circulaţie cărţi (şi CD-uri), din *Biblioteca revistei „Familia"*: panoplia cu interviuri semnată de Elisabeta Pop – *Teatrul din interior.Teatrul din culise* (ce completează nu demult apăruta perspectivă monografică *Teatrul românesc la Oradea* coordonată de longeviva şi remarcabila secretară literară), Iosif Vulcan – *Fanfaronii* (restituire datorată îngrijitorilor ediţiei – Florian şi Marin Chelu); noutăţi din seria *Galeria Teatrului Românesc* a Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu": Cătălina Buzoianu – *Mnemosina, bunica lui Orfeu* şi Cristina Modreanu – *Măştile lui Alexander Hausvater*; un volum din bogata *serie Blaga*, datorată Doinei Modola, dar şi o autobiografie semnată de Emanuel Enghel – *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneţi* (tipărită de Editura „Arca", din Oradea). Prezentarea publică a volumelor menţionate nu şi-a făcut loc în program, însă indiferent de asta, cărţile erau „printre noi", şi oricum la îndemână. Lansarea CD-urilor, petrecută într-un mic club din apropierea teatrului, deşi nu în prezenţa unui prea numeros public, ne-a „ajutat"

(ca să zic așa) să percepem mai nuanțat decât în fața unuia, ori altuia dintre discursurile ocazionale, particularitățile evenimentului aniversar. Florian Chelu Madeva, Iuliana și Alexandrina Chelu ne-au adus o inedită „lucrare de familie" (muzica și filmele lor documentar-artistice inspirate de Iosif Vulcan, dar și o piesă corală în primă audiție, a lui George Enescu – dedicată lui Vulcan), Teatrul Național Radiofonic a venit cu două producții recente: *Istoria paraponisitului* de Vasile Alecsandri și Matei Millo (regia: Mihai Lungeanu, interpret: Petre Lupu) și *Mătușa noastră* de Hans Christian Andersen (regia: Attila Vizauer, interpreți: Mariana Mihuț, Florin Zamfirescu, Răzvan Vasilescu, Mircea Constantinescu). Acuratețea profesională din cele circa două ore de audiție punea în citat cumsecade, discret, clipele accentuat sentimentale – e drept, greu evitabile – ale „ediției de suflet" orădene, ce au trecut (agale) atât prin largul spațiu pus la dispoziție de Primărie pentru desfășurarea simpozionului aniversar, cât și prin scena festivității de încheiere. Câțiva dintre actorii de altădată, azi la o vârstă venerabilă, câți au reușit să fie prezenți, au salutat evenimentul; dincolo de nostalgia propozițiilor binevoitor-protocolare, câțiva ne-au lăsat să întrezărim ceea ce fila de istorie teatrală orădeană consemnează: roluri, spectacole, succese din arcada altui timp.

Fiind ediție jubiliară, organizatorii n-au întreprins o preselecție ; trupele nu au urmărit obținerea de premii. S-au jucat replici de: Shakespeare, Aleksandr Galin, Camus, Strindberg, T.McWeeney, Beckett, García Lorca, Eugene Ionesco, Durrenmatt, Nemeth Gabor, Gellu Naum, Sebastian Bărbălan, Antoaneta Zaharia, Salvador Dali, Mario Diament, Paul Foster, Pașcu Balaci, Nicoleta Esinencu...

La câteva dintre spectacole (*Sorry* – al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", cu Mariana Mihuț și Ion Caramitru; *Tangou final* – al Teatrului Evreiesc de Stat, cu Maia Morgenstern și Tudor Aaron Istodor; *Concertul extraordinar* al tenorului Alexandru Badea, dirijat de Victor Dumănescu – doi muzicieni cu totul rari, reîntorși din străinătate în turneu în țara de origine; *Vis* – one man show-ul susținut de Dan Puric) numărul, entuziasmul spectatorilor aproape că a depășit așteptările. Mai „angajat" decât în unele reprezentații de la sediu a jucat distribuția din *Tatăl* – Teatrul „L.S.Bulandra" (Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Petre Lupu, Radu Amzulescu, Doru Ana...). Nedezmințit riguroși, interpreții (Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Boris Gaza, Balázs Attila) din *Scaunele* (spectacolul cu pregnantă definiție) – al Teatrului German de Stat Timișoara. Apoi, după o serie de simplu controversabile puncte scenice de program (pe texte alambicate dramaturgic, ca să nu se observe binaua învechită, pe texte fardate modern, cu pudra elementarelor vulgarități citadine, ori reprezentații confuze conceptual, ori monocorde – prezențe locale, sau din țară), premiera cu „soap opera" *Nevestele vesele din Windsor* – Teatrul de Stat Oradea – Trupa „Iosif Vulcan" ne-a adus „la zi", ne-a reinstalat în frumoasele, însă, câteodată utopicele noastre idei despre întâlnirile fericite: între o trupă care știe să-și joace șansele și un regizor capabil să dezvolte valența creatoare a actorului. Până se vor pune în funcțiune „cântarele critice", pentru a încerca să detecteze „greutatea" și „subțirimile" versiunii scenice (Victor Ioan Frunză, Marian Popescu & Victoria Balint), ale viziunii regizorale și scenografice (director de scenă: Victor Ioan Frunză; decorul, costumele, recuzita: Adriana Grand), ale muzicii (Tibor Cari) și orchestrei, putem aprecia ca suntem în fața unui spectacol „cu lustru", ce dă alură întregii distribuții, ne obligă să reconsiderăm profiluri actoricești. (Pe scenă, la final de jubileu, în ordinea „caietului-program": Daniel Vulcu, Ion Abrudan, Pavel Sârghi, Ovidiu Mihăiță, Petre Ghimbășan, Richard Balint, Alexandru Rusu, Suzana Macovei, Anca Sigmirean, Elvira

Platon-Râmbu, Ioana Dragoș-Gajdo, Ioan Codrea, Adrian Locovei, Ciprian Ciuciu, Gheorghe Voinese, Ion Ruscuț, Tiberiu Covaci).

Trupa Teatrului de Stat din Oradea a mai avut, de-a lungul istoriei sale instituționale, astfel de semnificative înfățișări, atunci când pe afișele sale, regia era semnată de: Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Alexandru Colpacci, Magda Bordeianu...

BUCUREȘTI

Primul, din cei 100, 1.000, 1.000.000 de pași...

Lansat cum se cuvine: cu o gândită, documentată și frumos pusă grafic în pagină mapă de presă, susținut – la conferința de presă – de prezența, cum și de discursurile principalilor inițiatori ai proiectului, iată că avem încă un Festival de Teatru pentru Copii (internațional – de la prima ediție). Neîndoielnic, Teatrul „Ion Creangă" și harnicul său laborator de planuri educaționale este promotorul ideii. Oferta artistică a festivalului *„100, 1.000, 1.000.000 de povești"* vine să marcheze și împlinirea a 40 de ani de activitate ai scenei bucureștene.

În spatele cortinei de festival (în background) sunt multe alte programe cu motivație educațional-artistică, formativ-profesională sau de acțiune social-comunitară, pe care teatrul le deschide sistematic copiilor orașului – deja de câțiva ani –, încât s-ar putea spune că acest festival nu face decât să „aprindă lumina tuturor

Foto: Sorin Radu

În prim-plan Marian RÂLEA.

reflectoarelor" din sala teatrului asupra unor mai puțin vizibile, până acum, eforturi, chiar ale actorilor: din trupă, ori colaboratori – *actorii, cei ce ce animă și performanța spectaculară și cuprinsul de probleme extrascenice* pe care și-a propus să-l străbată „Creangă".

Unul dintre elementele specifice ale evenimentului se leagă direct de fundalul diversificat, de programele menționate, acordate mentalității și desfășurărilor educaționale central-europene în mediul copiilor și tinerilor, moduri de legătură între artă și zonele maleabile (în principiu) ale socialului, o problematică și niște acțiuni la intersecția mai multor domenii. Reprezentațiile n-au mai respectat decât parțial „tipicul festivalier" consacrat, orarul și o parte a locurilor de joc fiind mai degrabă accesibile publicului potențial, decât celui obișnuit. O școală generală, un spital, un parc, un oraș nu depărtat de capitală s-au „așezat" pe traseu.

Aceasta nu e chiar prima încercare de „cuprindere" în eveniment a cartierelor, dar aici, parcă mai subliniat decât pe undeva prin țară, modelul se declară susținut conceptual. Se vrea integrat unei *altfel* de concepții despre „utilitatea frumosului", a artei teatrale, se vrea mediator educațional, suspendând diferențele dintre „copilul-de-familie" și cel instituționalizat, ori marginalizat. Nu poate fi decât apreciată premisa ambițioasă a organizatorilor, a festivalului.

În ce măsură se putea distinge „dinafară" (fără să fi citit documentația) intenționalitatea fondatorilor evenimentului, cred că rămâne o întrebare. În ce măsură „garderoba de acțiuni extrascenice" a unui atare proiect ar trebui să fie ea însăși un punct de atracție bogat, colorat – eventual, și surprinzător –, chiar al săptămânii de festival, desigur devine un subiect de meditație problematică, pe care teatrul, împreună cu câteva fundații non-guvernamentale tinde (se pare) să o cerceteze, nu numai să o promoveze, după ce o va fi adoptat (testat) . Ce e sigur, deocamdată, decurge din încercarea de a ...

Oltița CÂNTEC

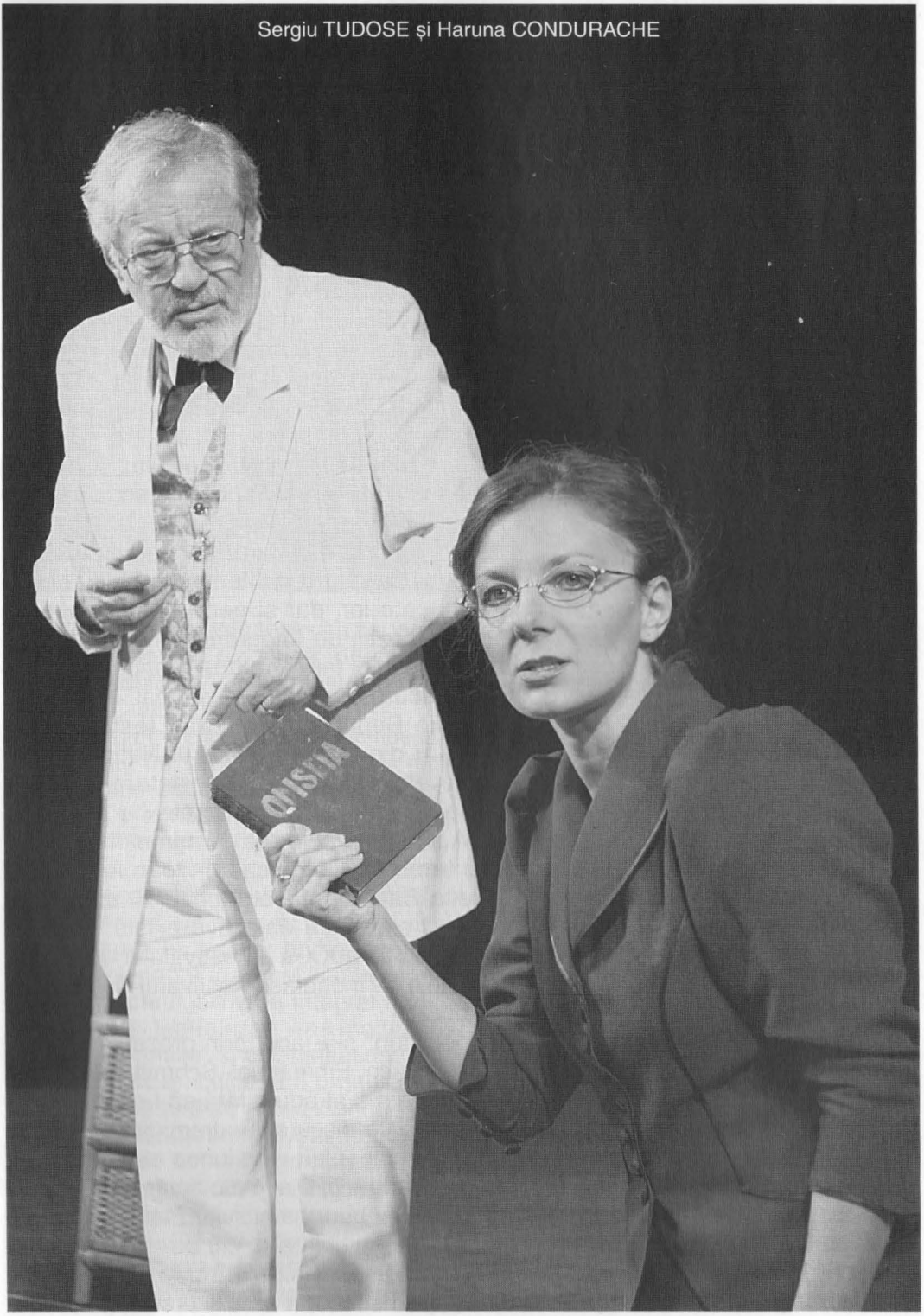
IAȘI

Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden", fila cu numărul IV

Între 23 și 29 octombrie, la Iași, s-a desfășurat cea de-a patra ediție a Festivalului Internațional de Teatru „Avram Goldfaden", sub oblăduirea Teatrului Național „Vasile Alecsandri" și a Ministerului Culturii și Cultelor, asociindu-și ca partener într-ale organizării Ambasada statului Israel. Asumat ca o manifestare de restituire istorică, Festivalul și-a propus, încă de la debutul din 2002, să readucă în atenția contemporanilor figura celui care a ctitorit teatrul profesionist evreiesc, ieșeanul Avram Goldfaden. Meritul acestuia a fost că, în 1876, la grădina „Pomul Verde", nu departe de actuala locație a Naționalului, a realizat primele spectacole profesioniste de limbă idiș din lume. Faptul stă scris în toate enciclopediile de gen din lume.

Acum, organizatorii au conceput un program în care, pe parcursul celor șapte zile, au găsit loc pentru spectacole de teatru cu tematică inspirată de tradițiile culturale iudaice sau măcar tangente lor, dar și pentru alte genuri de manifestări spirituale, precum concerte, expoziții de fotografii, filme, lansări de carte. Au fost prezente scenic patru teatre din țară (Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Teatrul Evreiesc de Stat București, Teatrul Național Timișoara, Teatrul „G.A. Petculescu" Reșița), unul din Republica Moldova (Teatrul „Mihai Eminescu" Chișinău) și o școală de teatru din Ucraina (Teatrul Național Academic Dramatic Ucrainian „Maria Zankovetzka" Lvov). O constatare de ordin formal: de la o ediție la alta, autoritățile au fost tot mai discrete ca prezență, pentru ca acum să lipsească cu totul. Autoritățile centrale au trimis mesaje de salut, iar cele locale și-au exprimat interesul prin delegați. Doar Ambasada Israelului a mandatat-o pe doamna Netta Balacz, atașatul cultural, să vină la Iași. Nici criticii nu s-au prea înghesuit. O explicație obiectivă există: exact în același timp, se desfășura la Piatra Neamț ediția a XX-a a Festivalului de Teatru, la Cluj era Festivalul „Puck", iar la Galați abia se încheiase Festivalul Național de Comedie! Cum să te împarți în atâtea locuri?!

Deschiderea Festivalului „Avram Goldfaden" s-a făcut prin prezentarea unei premiere a teatrului-gazdă: *Vizitatorul* de Erich Emmanuel Schmitt. Versiunea regizorală i-a aparținut lui Marius Oltean, care s-a străduit, fără să-l eclipseze pe dramaturg, să releveze câteva din potențialitățile discursului dramatic. L-a transformat, spre exemplu, pe reprezentantul Gestapoului – acțiunea se petrece în Viena anului 1939, în anturajul lui Sigmund Freud – în Diavol, în antiteză cu Divinitatea, întrupată într-un individ misterios, seminebun, semidivin. Povestea urmărește, pe fundalul cenușiu al perioadei fasciste, întâlnirea dintre celebrul psihanalist (interpretat de Sergiu Tudose) și acest personaj straniu, care pretinde a fi Dumnezeu (Petru Ciubotaru). Text intimist, prin structura sa discursivă, polemică,



Sergiu TUDOSE și Haruna CONDURACHE

Vizitatorul ar fi fost mai potrivit la Sala Studio, unde proximitatea fizică a spectatorilor ar fi devenit un atu estetic.

Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti a adus în Festival *Foc în Calea Văcăreşti,* un musical de Dorel Dorian după Isac Peltz, şi *Fericirea furată* de Iacob Gordini, primul jucat în limba română, cel de-al doilea, în idiş. *Foc în Calea Văcăreşti* este un spectacol de atmosferă (regia Bogdan Drăgulescu), care reface scenic o lume apusă, prin prisma unor elemente autobiografice din romanele de evocare ale scriitorului Isac Peltz. Interpretarea actoricească (impecabilă!) este suplimentată prin imagini video – cele două mijloace de expresivitate fiind cu folos îmbinate –, prin prestaţiile muzicale *live* susţinute de patru instrumentişti constituiţi într-o mini-formaţie şi prin intervenţiile vocale (fără cusur) ale câtorva actori. *Fericirea furată*, cea de-a doua propunere a TES-ului, a fost montată de Moshe Yssour într-o variantă clasică, în care cuvântul rostit deţine partea leului. E remarcabilă omogenitatea valorică a trupei, compusă din actori de diferite vârste, aduşi la unison într-un stil care face impresie bună.

Şi trupa de la Reşiţa, de la „G.A. Petculescu", a venit la „Goldfaden" cu o „dublă". Un *one woman show*, *În spatele ochilor* de Nava Semel, un text de o sensibilitate sfâşietoare, datorată în principal temei pe care o abordează: suferinţa copiilor cu handicap, cu sindrom Down, în cazul de faţă. Şi în acest spectacol (regia Kemal Başar), elementul video a fost inteligent folosit, completând prestaţia actriţei Mălina Petre. Cealaltă producţie reşiţeană itinerată la „Goldfaden" a fost *Bucătăria* de Arnold Wesker, în regia Adei Lupu. A fost un spectacol de replică şi mişcare, cu multă muzică, pe parcursul căruia publicul era introdus în universul atât de specific al unei bucătării de restaurant, proiectând în acest spaţiu rutinier o dramă cauzată de iubire.

Neguţătorul din Veneţia al Teatrului Naţional din Timişoara a adunat în sală cel mai numeros public. Varianta lui Sabin Popescu a fost una în slujba textului: shakespeariană, fidelă şi epocii, cu câteva găselniţe regizorale ingenioase, fără ostentaţie. Inegalitatea valorică a interpreţilor şi-a spus, din păcate, cuvântul, în defavoarea impresiei generale.

La *Procesul* după Kafka, propus de trupa de la „Mihai Eminescu" din Chişinău, s-au remarcat atmosfera absurdă, refăcută cu mijloace teatrale, şi jocul de bună calitate al celor din distribuţie. Adaptarea şi regia sunt semnate de Andrea Battistini (Italia), care a reuşit să concentreze şi să redea prin mizanscenă inconfundabilul spirit kafkian.

Pe lângă spectacolele de teatru au mai fost concerte de jazz (Christof Lauer şi Jens Thomas din Germania), de muzică simfonică (Ernest Leb din Israel), opera *Nabucco* de G. Verdi (Opera Naţională Română Iaşi), filmul *Itzik Manger,* realizat de Radu Gabrea şi expoziţia de fotografii a lui Sorin Radu. S-au decupat clar evenimentele editoriale; au fost lansate *Surâzător, comediantul trecea – Miluţă Gheorghiu,* de Sorina Bălănescu şi *Măştile lui Alexander Hausvater* de Cristina Modreanu, ambele editate în colecţia „Galeria Teatrului Românesc", supliment al revistei „Teatrul Azi".

Rezumată, fila cu numărul IV a Festivalului „Avram Goldfaden" arată cam aşa: mai modestă artistic decât precedentele, dar mai bogată sub aspectul diversităţii genurilor.

Adrian PALCU

ARAD

Aradul festivalurilor teatrale

Din perspectiva spectatorului de teatru avizat, a frecventatorului asiduu al sălilor de spectacol, producțiile Teatrului „Ioan Slavici" Arad (TISA) nu se poate spune că au atins în ultimele stagiuni nivelul de excelență profesională la care aspiră orice colectiv conștient de misia sa. Excelență profesională ce în lumea teatrală românească a căpătat de vreo 15 ani încoace expresia concretă a nominalizărilor pentru premiile UNITER. E etalonul la care se raportează – fie că recunosc sau nu – toți creatori breslei, știut fiind că nominalizarea se face pe severe criterii estetice de către un juriu de profesioniști, de către critici – cel mai adesea – incontestabili. Frustrarea neatingerii acestei consacrări în interiorul breslei ar trebui să dea de gândit tuturor celor implicați într-un fel sau altul în viața instituției. În primul rând creatorilor înșiși. Mai apoi, celor ce decid asupra soartei lor.

În rest, publicul (mai experimentat sau mai ignorant) trece prin sala TISA cu o frecvență variabilă. Ca peste tot în țară, tinerii au nevoie (și) de acest fel de *loisir*. Ei vin, se manifestă zgomotos (nu toți, e drept), ascultă și privesc curioși (nu toți, de asemenea), intuind însă (majoritatea dintre ei) că pe acolo mișună uneori premisele unor satisfacții ne-experimentate încă. Maturii și bătrânii s-au cam îndepărtat de locul cu pricina.

Dar și acesta e semnalul unui curent mai general al teatrului românesc. Ei nu se mai regăsesc în modalitățile actuale de a te raporta la fenomenul teatral. De la opțiunea repertorială până la felul în care este concepută mizanscena, totul pare că s-a schimbat, că s-a răsturnat, într-un anume fel, că actul artistic a coborât de pe piedestalul înalt unde trona cu oarecare emfază mai anțărț. Creatorii de spectacol apasă acum tot mai vârtos pe pedala îndepărtării de grația și civilitatea unei convenții (relativ) confortabile, burgheze, elegante. Viața trepidantă, pulverizarea tabuurilor, agresivitatea unei realități adesea insuportabile și absurde, au pătruns – era firesc! – și în spațiul miraculos al Thaliei. Toate acestea au deplasat accente, au determinat mutații, au schimbat o paradigmă (în opusul ei!) din care tradiționaliștii (conservatorii) se simt excluși cu brutalitate. Teatrul – ca orice organism viu – a evoluat și a ajuns acum mai degrabă cutia de rezonanță a acestor realități hidoase pe care le amplifică și le propagă cu o perseverență simptomatică, în numele unor noi curente și precepte culturale. Poți să nu fi citit în viața ta un vers de Shakespeare, poți să nu știi cine a fost Cehov sau Molière. Dacă înțelegi jargonul băieților de cartier nu mai ai nici un complex în sala de teatru. Nici măcar pe acela de a te jena să desfaci cu zgomot o sticlă cu băutură carbo-gazoasă în proximitatea vecinului tău de stal sau de a intra în conversație directă cu actorul de pe scenă. Ce vremuri...!

Dar și această tendință e explicabilă până la un punct. Cultura rafinată presupune efort de elevare, de riguroasă pregătire în rama unei permanente autoexigențe. Cere timp și – mai ales – dăruire. Or, la inflația actuală de școli de teatru (și de absolvenți, *y compris*), la ritmurile amețitoare ale postmodernității, nu e, oare, mai bine să existe o confuzie totală? O nivelare valorică – prin coborârea ștachetei performanțelor – care să creeze unora impresia că sunt vedete de la

primul pas făcut pe scândura scenei, multora convingerea că arta e o meserie ca oricare alta și tuturor iluzia că o diplomă în domeniu poate ține loc de talent, de cultură generală și de efort de cercetare a propriilor limite? (Aproape) toți absolvenții acestor școli de teatru cred despre sine că au de spus ceva fundamental pentru omenire. Foarte bine! Numai că pretențiile de elitism și valoare a celor fără un minim background cultural se zbenguie tot mai des pe scenele noastre fără a fi taxate ca atare. Cultura aproximativă e din ce în ce mai profitabilă acolo unde totul a devenit confuz, aleatoriu, lipsit de criterii ferme și departe de mecanismele adevărate ale pieței. Nu e mai ușor să clamezi în numele nu-știu-cărei ideologii estetice că nu ești înțeles în profunzimea gestului tău (pretins) artistic finanțat de la buget, decât să te chinui – la propriu – a concepe un demers cu cap și coadă, solid argumentat conceptual, dar obligatoriu ancorat în portul atât de trainic al logicii și inteligibilității, al așteptărilor spectatorului obișnuit până la urmă? Cum să nu! Ba pe deasupra tu, spectator neisprăvit, ești principalul vinovat că nu te poți ridica la asemenea nivel de performanță. N-ai înțeles ce demers sofisticat super-extra *trendy* și câtă măiestrie teatrală ți-au servit ei – ești un imbecil fără „organ" la nou, pe care numai arta lor îl aduce! Cronicari cu discernământ și gust infailibil se lasă, uneori, intimidați de acest mod agresiv de a exista în lumea teatrală a unor bieți frustrați în criză de inspirație. La capătul celălalt, vedetele legitimate de anii adunați pe scândură, foste glorii ale teatrelor de stat, cu bagajul cultural și gustul estetic determinate de epoca formării lor – ce vremuri...! – nu se mai lasă modelate sub nici un chip. Ele fac ceea ce știu de o viață, au rețeta și publicul lor, sunt încremenite în tipologiile arhicunoscute și preferă regizori care să se „aclimatizeze" la combustia lor călduță, la rutina funcționării pe un loc într-o schemă fixă. E o atitudine care îi va (auto)exclude din peisaj într-un orizont de timp previzibil. Nu genul de teatru pe care ei îl reprezintă e desuet, ci mentalitatea încremenirii în locurile comune ale trecutului, lipsa de dinamism și de mobilitate interioară, cantonarea în facil și comoditatea. Refuzul performanței autentice care presupune necontenită căutare.

Artistul ultracontemporan în ascensiune în loc să-și propună a seduce, ambiționează a șoca cu orice preț. E bine? Nu știu, vom vedea consecințele în timp. A absolutiza însă acest mod de a te raporta la fenomenul artistic, a crede că deții adevărul absolut al artei pe care o slujești – atenție! o slujești, nu invers – devine din ce în ce mai evident că seamănă cu o miopie galopantă. Mi se pare că e o atitudine ce trebuie sancționată, civilizat dar fără echivoc. Spațiul fizic are trei dimensiuni (la rigoare, încă nu știm prea exact câte are!), dar a-l descrie alunecând pe o singură axă de coordonate e cam puțin. Conduce la viziuni precare și la deducții eronate. Fiecare dintre cei care au o „înțelegere spațială" (a vieții, a artei) are datoria de a căuta celelalte dimensiuni – rămase nedescoperite încă – iar în nici un caz de a le nega pe cele deja existente și omologate.

Dar, destul cu generalitățile teoretico-estetice legate de teatrul românesc al ultimilor ani, realități care se pot aplica și contextului teatral arădean cu o anume prudență totuși, apelând la detaliile specifice (care fac, de altfel, savoarea și farmecul locului).

Pentru că aici se întâmplă să răsară – primăvara și toamna – două evenimente excepționale. Sunt cele două festivaluri care polarizează atenția întregii urbe, mențin interesul viu al arădenilor pentru fenomenul teatral de care – ca și ceilalți conaționali ai lor – au fost atât de atașați în deceniile de dinainte de '89.

E vorba de Festivalul de Teatru de Cameră și Underground (ediția a III-a, 16–23 mai 2005) și Festivalul Național de Teatru Clasic (ediția a XI-a, 9–16 octombrie 2005).

De ce îmi par de maximă importanță cele două festivaluri (aparent antagonice, in fapt perfect complementare)? Pentru că însăși existența lor, coabitarea armonioasă într-un spațiu al confluențelor culturale, al sincretismului și comunicării, desfide unilateralitatea – vai! – atât de păguboasă în peisajul artei. Și mai e un motiv, prozaico-pragmatic dar deloc neglijabil: prin interesul frenetic al spectatorilor care se bat literalmente pentru bilete (la spectacolele bune), se confirmă că și în domeniul artei piața liberă e cel mai imparțial arbitru. Oricât de dur ar putea fi verdictul pentru unii dintre actanți.

Festivalul de Teatru de Cameră și Underground

Creatorilor de teatru independenți (cel puțin al celor care au putut fi văzuți în zilele festivalului de la Arad) nu le e indiferent impactul pe care producțiile lor îl au la nivelul spectatorului. Vor să aibă acel *feed-back* din care să tragă învățăminte, să știe cum să se raporteze la așteptările și la reacțiile celui ce consumă demersul lor artistic, cu riscul controlabil – dar real – de a cădea în extrema cealaltă, a gâdilării și flatării gustului mulțimii care nu întotdeauna e la cele mai exigente cote. Contează, cu alte cuvinte, și rezultatele, nu numai drumul spre ele. Mi se pare forma supremă de respect la adresa plătitorului de bilet. Acești tineri creatori nu se aruncă în diverse aventuri teatrale fără miză (cum încă se mai complac mulți dintre colegii lor prematur anchilozați în instituțiile subvenționate), dar nici nu afișează un complex de superioritate la adresa celui pe care îl convoacă să le recepteze spectacolul – cum, din păcate, fac unii dintre corifeii *establishment*-ului teatral al momentului.

E îmbucurător. Se dovedește că din zona aceasta există șansa de a răsări creatori cu vocație, cu dăruire pentru actul artistic autentic. Pentru că acolo unde îți investești propriul timp, propriile eforturi și – mai ales – propriii bani, minciuna e exclusă cu desăvârșire. Văzând spectacolele lor, e clar că au responsabilitatea gestionării propriei „traiectorii" artistice, sunt atenți la calitatea rezultatului trudei lor și... chiar au ceva de spus. Nu am văzut o obsesie pentru formă, ci o determinare pentru afirmarea conținutului.

De ce trebuie să ambalezi totul în hârtia țipătoare a unui anume curent estetic sofisticat și nebulos, când poți să transmiți cu efect maxim avertizarea dezumanizării accelerate (pe care societatea de consum o prefigurează monstruos), printr-un spectacol încântător ca **Top Dogs** de Urs Widmer (la Teatrul ARCA)? De ce e blamabil că fiecare spectator a plecat cu ceva acasă după această jerbă de fantezie și umor (pe un fond tragic, totuși), că a înțeles despre ce e vorba și că, pe deasupra, a mai fost și încântat de jocul unor foarte mari actori? De ce e blamabilă Theo Herghelegiu pentru că a spus această poveste așa, cu simplitate și consecvență în urmărirea tramei, într-o notă de ironie mușcătoare, și nu a complicat-o până la a o deforma prin încărcarea cu ornamente și semne obositoare? Theo Herghelegiu a demonstrat cu subtilitate că Actorul, Regizorul și Dramaturgul dețin o cotă egală din acțiunile oricărei reușite la bursa reprezentării teatrale.

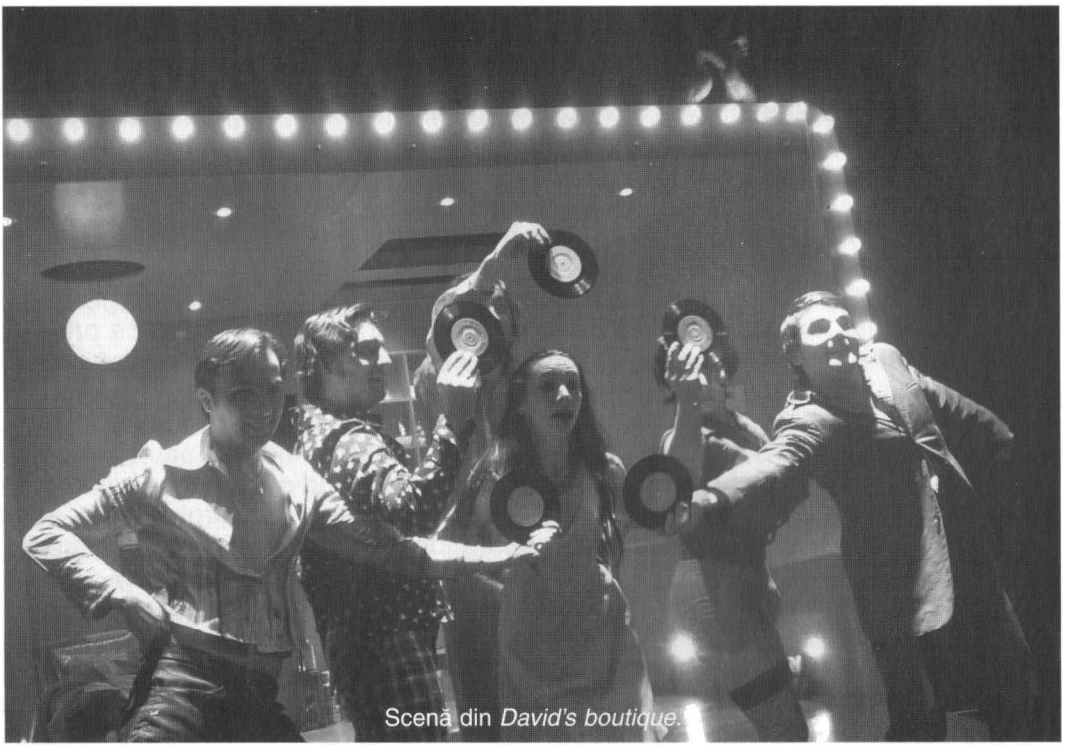
Sau de ce cheia cvasirealistă în care și-a conceput Teatrul ACT cele trei spectacole cu care s-a prezentat în festival (unul dintre ele în coproducție cu Teatrul Fără Frontiere) e una minoră? Trei regizori tineri – Cristian Juncu (**American Buffalo**), Vlad Massaci (**Forma lucrurilor**) și Peter Kerek (**La țară**) –

au înțeles un lucru elementar: în artă nu se poate minți. Decât cu riscul de a rămâne să te asculți singur. Între concepte teoretice aride și conflicte acut dramatice, teatrul – ca organism viu – prezintă respingere de grefă la primele și dă strălucire – când sunt bine conduse – celor din urmă. Vezi spectacolul Anei Mărgineanu cu **8pt n9uă, 89... fierbinte după '89** de la Teatrul Mic pe texte ale unor tineri dramaturgi români. Nu știu căruia dintre ei aparține fragmentul întâlnirii de familie peste ani cu prietena emigrată în Germania (Maria Ploae, Coca Bloos, Gheorghe Visu și Cristian Iacob – un cvartet în care fiecare dintre ei e strălucitor, în autenticul conceperii relației cu partenerul, în migala structurării detaliilor propriului rol), dar scena e scrisă cu atâta măiestrie dramaturgică, e dureros de vie, e captivantă, e suculentă, încât dă un sentiment liniștitor în ceea ce privește noua generație de dramaturgi. Pe cât de neliniștitor e sentimentul degajat de conținutul ei, de realitatea transfigurată scenic.

Dar la fel de bine pot să fac o piruetă cu 180 de grade și să dau exemple încântătoare din zona unor creații de avangardă estetică: András Loránt și Horațiu Mihaiu cu al lor **Acea zi de vineri. August 1982** sau **David's Boutique** al lui Radu Afrim, ambele de la Teatrul „Andrei Mureșanu"din Sfântu Gheorghe. Sunt două spectacole care, apelând la o plastică excepțională (primul – în registrul tragic, terifiant până la spasmul emoțional provocat privitorului) sau la o ciudată poveste cu elemente „humorror" (al doilea – o sarcastică privire nostalgic-ironică înspre anii '60–'70) au reușit să topească ceva din comoditatea spectatorului-om recent și să trezească o anume curiozitate estetică. Catalizează meditații interioare, dislocă ceva în mentalul privitorului succesiv impactului vizual, dar armătura teoretică pe care se sprijină demersul artistic nefiind ostentativ expusă, nu are nimic de suferit din excelența concreteței scenice de care se prevalează. Sunt vizibile principiile, chiar dacă ne copleșesc detaliile vizual-narative ale demersului.

A mai existat în festival o direcție distinctă, cea a recitalurilor. De la **Rose** de Martin Sherman în regia Lianei Ceterchi, cu Rodica Negrea într-un emoționant monolog despre supraviețuire, despre ghetouri și lagăre ale morții, despre iubire și destin (recital care o recomandă pe actriță ca demnă continuatoare a marii Leopoldina Bălănuță) până la rezultatul atelierului **Cetățeni de onoare ai poeziei,** lucrat la Ipotești de Ion Caramitru cu tineri actori de la teatrele din țară, dornici de a se familiariza cu această modalitate de performanță artistică. Pătrunderea sensurilor adânci ale poeziei (s-au rostit și s-au jucat versuri de Șerban Foarță, Ilie Constantin, Angela Marinescu, Ana Blandiana, Emil Brumaru...) nu e un lucru facil, dar când ai profesori ca Ion Caramitru, Alex Ștefănescu, Ilie Constantin și când te afli într-un spațiu miraculos ca Ipoteștii, parcă apropierea e naturală. Păcat că „undergrounzii" nu prea s–au înghesuit să-și urmărească din stal colegii, să se lase contaminați de farmecul versului bine articulat.

Selecționerul Cristina Modreanu, pe care ne-am fi dorit să o vedem și la „locul faptei", măcar o zi sau două din săptămâna de festival, dacă nu și la colocviul ultimei zile – moderator Iulia Popovici – unde s-au discutat chestiuni ardente ale teatrului independent, dar și spinoase aspecte teoretice, a propus 25 de spectacole neîncorsetate stilistic, de o diversitate binevenită, toate subsumate însă ideii generoase de... alternativă teatrală. De... **altfel** decât pe scenele instituționalizate. Demers reușit per ansamblu, chiar dacă unele dintre producțiile prezentate puteau să lipsească fără nici un regret, în favoarea unei descongestionări a programului zilnic care a inclus uneori chiar și cinci reprezentații succesive.

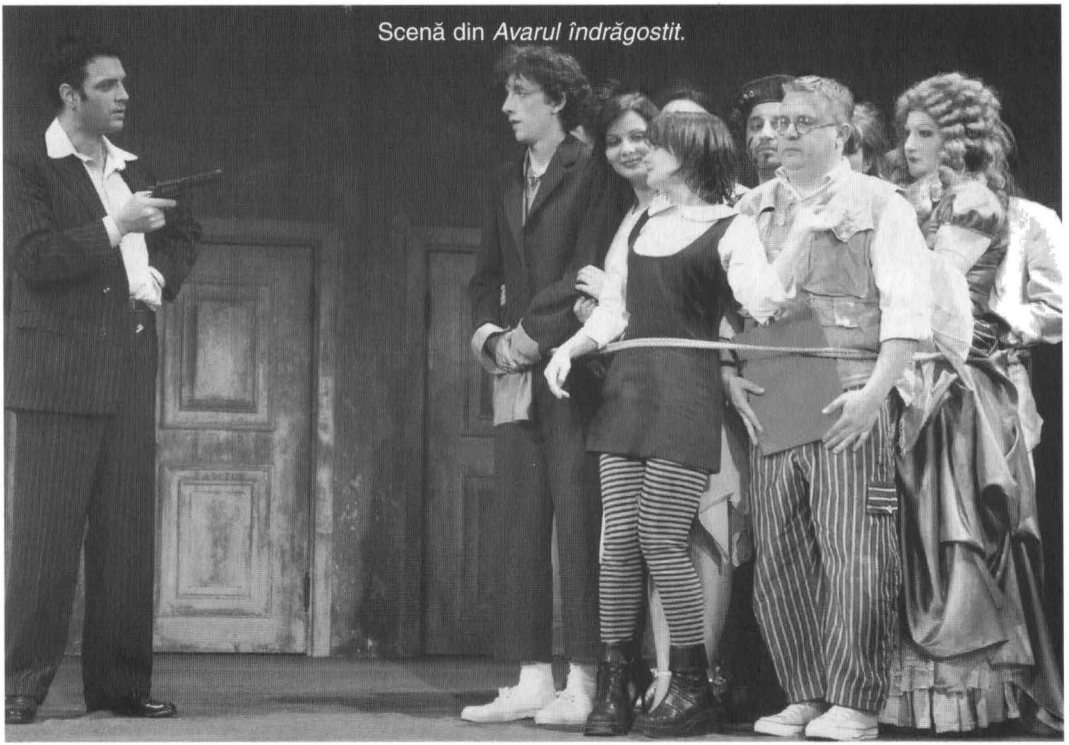


Scenă din *David's boutique*.

Festivalul Național de Teatru Clasic...

... ajuns la cea de-a XI-a ediție, tocmai pe această rarefiere a evenimentelor, pe „porția burgheză" de artă, pe confortul receptării și al „degustării" actului teatral, își așază miza. Conceput acum zece ani de inițiatorul său, Ovidiu Cornea, ca un ospăț teatral în opt episoade – opt seri / opt spectacole – festivalul oferă spectatorului răgazul de a distila impresiile fiecărei reprezentații, de a se încărca de emoția fiecărei propuneri spectaculare. De a pătrunde cât mai adânc detaliile, atmosfera, specificul fiecăreia dintre cele opt mizanscene selecționate. Și de a le comenta în foaierul elegant al teatrului, unde seara târziu spectatorii pasionați zăbovesc în dezbateri ad-hoc, în conversații de salon, în dueluri culturale (pro sau contra) la ceea ce tocmai au văzut.

O ediție nici mai bună, nici mai slabă decât media celorlalte, girată cu înaltă probitate și profesionalism (ca la ultimele patru ediții) de criticul de teatru Ion Parhon. Îmi place să cred că intuiesc deja rațiunea selecționerului. Ceea ce domnia sa propune de fiecare dată e un evantai al diversității modalităților de abordare a textului clasic din perspectivă contemporană. Iar acesta e chiar principalul atu al selecțiilor. O astfel de abordare permite reliefarea unor interesante contraste, altfel mai greu sesizabile. Doar alăturând într-un calup compact cele opt spectacole ale stagiunii precedente, acestea se pot diferenția mult mai clar între ele, își pot releva mai evident meritele sau... punctele slabe. Atât din unghiul de vedere conceptual–teoretic, cât – mai ales – din acela al realizării concrete a intențiilor unui anume demers spectacologic.



Scenă din *Avarul îndrăgostit.*

Anul acesta am avut câteva surprize... de la debutul Festivalului, unde ne-am întâlnit cu un spectacol inexplicabil ratat al talentatei Mona Chirilă pe scena Naționalului clujean. **Slugă la doi stăpâni**, folosit aici ca argument în favoarea *commediei dell' arte* (în arhicunoscuta dispută dintre Gozzi și Goldoni, acesta din urmă susținea un punct de vedere diametral opus) – idee generoasă în sine, cu condiția obligatorie de a fi susținută de o viziune și un joc pe măsură, ce putea întreține premisa unei atari demonstrații. Rămânerea doar în zona declarativă a intențiilor regizorale, bazarea pe calitățile unui singur actor interesant – Ovidiu Crișan, foarte bun în Truffaldino, dar insuficient ca miză pentru un întreg travaliu regizoral – au închegat un spectacol minor, un exercițiu scenic prea puțin atractiv.

Alt Național, altă surpriză... neplăcută. Trupa craioveană, care se numără printre veteranii Festivalului de la Arad (cred că a lipsit doar la una dintre cele zece ediții anterioare), trupă cu solidă reputație, cu faimă națională și internațională (deși cu Goldoni și aceeași **Slugă...** ghinionistă au avut și ei o neașteptată cădere pe scena clasicismului festivalier arădean..., chiar dacă atunci regia era semnată de regretatul Vlad Mugur!) a recurs de data aceasta la serviciile unui regizor grec – prezentat cu (prea) multă generozitate de însuși directorul instituției craiovene, regizorul Mircea Cornișteanu, drept o mare speranță a teatrului european – pentru a pune în scenă eterna tragedie a iubirii, capodopera shakespeariană **Romeo și Julieta**. Yiannis Paraskevoupoulos a procedat la o actualizare (?!) a poveștii, îmbrăcând-o în ținută rock. Cam facilă abordare. Dar și această manieră – cam consumată, la pretinsul nivel european – de a pune în scenă un text de asemenea anvergură, ar fi putut trece rampa cu condiția de a fi susținută de demers, în care să fie identificabil filonul de inspirație, ideea ce se dorea afirmată. În lipsa acestei

inspirații, rezultatul e cam... subțire și neinteresant pentru alt public decât cel de rock-eri fanatici, tocmai pentru că puterea de generalizare, de transcendere a unei anume localizări spațio-temporale, a eliberării emoției autentice pe care minunata poveste veroneză în versuri o conține, s-au pierdut pe drum. Profesionalismul și tehnica unor actori excepționali nu au putut să salveze decât în mică măsură lipsa de fantezie a directorului de scenă. Înțelegem prin replicile de final, când actorii își rostesc propriile prenume și pe cele ale partenerilor / partenerelor lor (sau oricare alte două nume posibile), că s-a vrut o empatizare totală, că s-a căutat o implicare afectivă a tuturor... actori și public. Dar declicul, cu regret o spunem, nu s-a produs, cu toată insistența regizorului de a plasa în sală o parte a acțiunii (cea rezervată echilibristicii pe fotoliile din stal), în lojile de la balcon, printre spectatori etc..

Teatrul de Comedie era cu oarecare nerăbdare așteptat la Arad cu **Avarul îndrăgostit** de Cristian Juncu după Molière, în regia lui Vlad Massaci, cu atât mai mult cu cât ambii regizori ai noului val și-au demonstrat măiestria în primăvară în cadrul Festivalului Underground (v. secțiunea precedentă). Acesta e un spectacol ușurel, cu vagi intenții polemice, cu o lină glisare spre comedia populară fără pretenții, cu inserții băscălioase la adresa unor *vip*-uri contemporane (baronul lui Dan Tudor fiind caricatura lesne recognoscibilă a unui astfel de *vip,* ce la rândul lui reprezintă un arhetip al parvenitului de tranziție). E, de altfel, punctul de atracție al montării, e zona actuală a mizanscenei și stârnește hohote de râs (nu foarte subtile, e adevărat) unui public ce a înțeles de ceva vreme că teatrul – arta, în general – a ajuns la mâna unor inși ce au prea puțin de a face cu acest domeniu. Un domeniu în care profitul are altă consistență decât hârtia foșnitoare a banc-notelor cu care ei sunt atât de familiarizați. Dar deciziile discreționare ale acestor

omnipotenți ai tranziției pot afecta ireversibil echilibrul fragil al artistului contemporan care plutește inconștient asemeni unui deltaplan ce străpunge nori grei de furtună.

Despre **Jocul dragostei și al întâmplării** de Marivaux pus de Laurian Oniga pe scena TISA am scris chiar în paginile revistei, la vremea premierei. Acum spectacolul pare mai așezat, dar acesta nu e neapărat un compliment. S-au mai așezat și poantele care parcă și-au mai pierdut din verva comică, din aciditate.

Și acum... surprizele plăcute. Prima și cea mai consistentă – pentru că de mult nu mai văzusem o izbândă la asemenea cote a regizorului în cauză – spectacolul de la Teatrul Odeon cu **Portretul lui Dorian Gray,** semnat în somptuoasă caligrafie de Dragoș Galgoțiu. Mizanscena are atmosferă. Te învăluie progresiv, te acaparează voluptuos pentru a-și devoala conținutul abia în partea a doua a reprezentației, când sensurile se leagă, când consecințele se înlănțuie, când drumul personajului principal se conturează cu pregnanță, apărând ca inevitabil. Primul act pregătește nu atât (de)căderea, rafinamentul pasiunii carnale, abandonarea în viciu pe sofisticate considerente estetice, cât mutația psihică ce pune stăpânire pe sufletul și mintea acestui dandy coerent cu sine, cu propriile opțiuni, cu propriile impulsuri. Blamabil (și blamat) de societatea bună victoriană, Dorian Gray adaptează viața la condiționările artei – păcat capital. El trăiește „frumos" și evită să îmbătrânească, insensibil la norme sociale, surd la morala comună. Rafinamentul artei e pentru el un *modus vivendi* mult mai tentant decât stupidele convenții victoriene, cu toate avantajele lor meschine. Performanța lui Răzvan Mazilu, a Oanei Cojocaru, dar și a actorilor care compun partea vorbită a spectacolului (excelent Marius Stănescu în compoziția lordului Wotton), felul cum cele două universuri – expresia (cuvântul rostit) și expresivitatea (pasul de dans, arcuirea trupului uman) – se combină, interferă, se potențează reciproc fără a intra în dialog direct și brutal, e unul din marile pariuri câștigate de această montare. Spectacolul lui Galgoțiu e fermecător pentru că – acum, după ce l-am vizionat – îmi pare unica soluție a dramatizării acestei cărți celebre. Misterul dansului e *clou*-ul întregii viziuni. Lascivitatea unduirii trupului uman, enigma unei banale piruete, reflexia eroului în oglindă și în oglinda artelor – ce muzici! ce plastică! ce tablouri vivante! – transferul dureros real–imaginar (vezi ieșirea „din ramă" a lui Dorian), sunt momente de teatru adevărat. Dacă Dorian Gray ar fi rostit o singură vorbă ar fi anulat instantaneu haloul misterios al traiectului său și ar fi coborât miza întregului spectacol. Așa cum nu știm cu adevărat ce se întâmplă în mintea lui Dorian Gray – dar putem să intuim – așa cum rămâne un mister opțiunea lui finală, gesturile personajului vorbesc spectatorului la fel de intens ca toate cuvintele celor care gravitează în jurul lui. Dorian Gray rămâne mut înaintea societății victoriene, aruncă un parfum misterios și excitant filistinilor care se feresc de el, deși se simt fascinați în preajma lui. Spectacolul lui Galgoțiu risipește același parfum misterios și excitant ce trezește simțurile și conduce subtil către revelarea sensurilor. Nu spectacolul e un apendice-prizonier al unor pre(ten)țioase concepte, ci – așa cum teatrului de calitate îi stă bine – acestea se nasc abia la sfârșit, după ce te-ai lăsat cuprins de magia celor ce se întâmplă sub reflectoare (în fascinanta ambianță concepută de Doina Levintza și Andrei Both).

În altă cheie, una tradiționalistă, dar de proaspătă factură, e conceput spectacolul studenților de la UNATC (absolvenți 2005) cu **O noapte furtunoasă** (regia Gelu Colceag). Accentul e pus în citirea textului caragealian pe detaliul realist. Se joacă relația cu partenerul de scenă, poanta are efect, situațiile se rezolvă cu

Scenă din *Slugă la doi stăpâni.*

fantezie și vervă comică. Nu sunt neglijate de dragul vreunei demonstrații teoretice nici unul dintre amănuntele care compun așa o lume nebună drapată în mimarea unei morale de mahala. Scenele au viață și sunt plauzibile. Conglomeratul de aparență și esență – în care se recunosc cu atâta ușurință conaționalii noștri – e atent analizat și redat cu mijloace expresive de efect și cu enrgia specifică generației din care protagoniștii fac parte. E voluptatea regăsită a jocului „pe bune". Aplauzele... furtunoase nu s-au lăsat prea mult așteptate.

Teatrul „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe a venit cu **Othello – Maurul din Veneția** în regia lui Bocsárdi László. Textul shakespearian i-a inspirat directorului de scenă o lectură insolită. Accentele cad într-o zonă a motivațiilor profunde. Ce îl îndeamnă pe individ să treacă linia de demarcație dintre loialitate și meschin profit personal? De ce e atât de mic și de grăbit pasul de la încredere în ființa iubită la suspiciune și crimă? Bocsárdi sugerează cu claritate și simplitate în discurs: răul se face inconștient. Responsabilitatea faptelor e delegată rațiunii reci și evidențelor faptice (reale sau... fabricate). Iadul e pavat cu cele mai bune intenții, spunea cândva Dante... Nesiguranța și teama montează mecanismele răului. Iago (excelent în rol Váta Loránd) e un intrigant oligofren, incapabil de iubire și inconștient de răul pe care îl provoacă, dar intuiește că „(in)competențele" lui (profesionale, sociale, erotice, morale, intelectuale) îl vor anula dacă nu uzează de manevre ajutătoare care să deturneze atenția (și spiritul critic) celor cu care vine în contact. Teribilă scena acuplării eșuate cu soția lui, naiva *Emilia* (Péter Hilda), pe un respingător fundal sonor de esență animalică. Satisfacția lui infantilă – unica lui satisfacție – e de a se vedea în postura de locotenent al generalului maur. Convingerea că își merită ascensiunea (din moment ce îi reușesc mașinațiunile), dau energie și motivație tuturor acțiunilor sale. Are viclenia specifică a imbecililor frisonați de o unică obsesie existențială și determinarea mediocrilor de se agăța până la identificare de acea unică obsesie.

Povestea, spusă așa de Bocsárdi, nu mai are tensiunea romantic-declamatorie a variantelor tradiționale, ci se încarcă de o apăsătoare premoniție de natură carteziană. Othello (în rol Pálfy Tibor, vedeta incontestabilă a trupei de la Sfântu Gheorghe) cumpănește mult până a lua decizia funestă, are nevoie de dovezi, dar nu se abate cu nimic de la impulsul inițial. Credem ceea ce vrem să credem, spune o vorbă celebră. El mizează pe logică, pe argumentele faptice, e un judecător rece care acumulează probe înainte de a da verdictul. Repetă greșeala făcută cu Cassio, în numele principiilor alimentate de evidențe materiale. *Fiat justitia et pereat mundus*... Naivitatea lui Othello rimează, într-un plan secund al montării, cu putinătatea minții lui Iago. Ambii sunt convinși că au procedat corect, principiile în numele cărora acționează însă îi despart ireductibil. Desdemona – căreia Kicsid Gizella îi conferă o seninătate și o lumină interioară atașante – înțelege, în scena cupei cu vin roșu dinaintea finalului, că e inutilă orice împotrivire, că – indiferent de consecințe – trebuie să se încredințeze până la capăt maurului. Că moartea e infinit preferabilă unei vieți din care încrederea a fost definitiv izgonită.

Am convingerea că pentru cei care stăpânesc la nuanță limba maghiară montarea aceasta a desfășurat o mult mai bogată paletă de sensuri, o sincronizare (în percepția spectatorului) a celui mai mărunt gest cu replica rostită în chiar secunda aceea, o rafinată demonstrație de actorie.

Și pentru că *finis coronat opus*, Ion Parhon a gândit pentru ultima seară a festivalului un cadou de zile mari (și de seri magice), și anume o bijuterie de artă

actoricească: **Măscăriciul** după *Cântecul lebedei* de Cehov (la Teatrul L.S.Bulandra) în regia lui Horațiu Mălăele. E un spectacol care nu se poate povesti... nici nu ar avea sens să o facem. E un spectacol care se sustrage oricărui comentariu doct, oricărei critici științifice, oricărei stricteți estetice... pentru că e doar un abur în lumina reflectoarelor, precum fumul de țigară care mai persistă o vreme în nișa din fundal a decorului după ieșirea din scenă a lui Mălăele-*Svetlovidov.* Crezi în magia artei actorului sau nu! Te lași furat de privirea șăgalnică a acestui copil teribil care e Mălăele și îi crezi toate șoaptele, toate minciunile, toate visele, toate plăsmuirile fanteziei, toate trăirile la voltaj ridicat, toate fantasmele sau... nu! El creează dintr-o infinitate de irizări și sugestii o lume și apoi o nimicește împușcându-se. Dar „unde-i artă, unde-i talent, nu-i nici bătrânețe, nici singurătate, nici boală. Până și moartea-i ceva relativ..." spune Svetlovidov . Mălăele îl aduce lângă el pe Niculaie Urs, un partener demn de nivelul colegului-vedetă, care știe să-i ridice la plasă acestuia, știe cu finețe să balanseze energiile acestui atât de special dialog scenic. Nikita, bătrânul sufleur, e martorul tăcut, ignorat, al atâtor momente de glorie din cariera lui Svetlovidov. Destinul i-a rezervat acum și momentul confesiunii finale a celui pe care l-a slujit o viață. Svetlovidov îi transmite ștafeta credinței în arta actorului, o dată cu micile trucuri ale meseriei. Amândoi sunt însă niște suflete sensibile rănite de viață, amândoi au nevoie de cineva care să-i asculte, care să le împărtășească zbuciumul interior. Nu există nefericiri mari și nefericiri mici. Există numai Artă mare, atunci când o faci cu credință și dăruire totală. Ea te înalță instantaneu și te învăluie în aburul acela care mai persistă o clipă în scenă după ce ultimul reflector s-a stins. Iar pe tine, spectator, ceva te mai reține în fotoliu după ce măscăriciul a ieșit din scenă, dar cuvintele nu pot dezvălui mecanismele magiei. Restul... e abur.

*

Să nu ne iluzionăm! Teatrul nu mai reprezintă ca acum 20–30 ani acea supapă indispensabilă, acel tub de oxigen prin care individul relativ instruit, omul cu un anume nivel cultural, se menținea pe linia de plutire. În acele vremuri unii își motivau astfel traseul existențial, își ofereau autoiluzionarea că se salvează dintr-o realitate complet compromisă. Atunci, teatrul a fost hrana spirituală pe care mulți nu se sfiiau să o absolutizeze. Astăzi, rolul teatrului și-a pierdut din importanță și din prestanță. S-a mai estompat. A revenit, în fond, la condiția de *loisir* care trezește emoție artistică / estetică. Când se exprimă la modul superlativ (adică, rar, cu ocazia evenimentelor teatrale majore), el își reconsideră rolul de „oglindă" care zdruncină conștiințele sensibile, de motor care pune pe gânduri spiritele elevate. Prin catharsis, el își propune – vulgar formulat – să deschidă niște ochi și să desfunde niște urechi...

Faptul că Aradul susține aceste două festivaluri e un simptom de sănătate spirituală pentru locuitorii urbei. E un sol fertil dezbaterii culturale, chiar dacă aparențele conduc în altă direcție. Cei pentru care teatrul e un prieten, fără de care nu se poate trăi decent și onorabil, au oportunitatea de a-și consuma această nevoie spirituală la cel mai înalt nivel al performanței teatrale, pe paleta cea mai largă a tendințelor actuale din teatrul românesc.

Ca acest sol fertil „să dea roadă" mai trebuie ca Teatrul „Ioan Slavici" să se ridice prin producțiile proprii – la ambele săli, cea mare și Studio – la nivelul care să-i permită să se bată de la egal la egal cu colegii lor din linia întâi a fenomenului teatral contemporan.

Mariana CIOLAN

Clasicii, contemporanii noştri

Festivalul Naţional de Teatru Clasic – demarat cu greu, graţie doar unui remarcabil slalom printre neputinţele organizatorico-administrative pricinuite de vidul de autoritate din Teatrul arădean (unde de mai multe luni nu se reuşise instalarea unui director), – s-a dovedit în cele din urmă o frumoasă reuşită, la cea de-a XI-a ediţie, desfăşurată între 9 şi 16 octombrie 2005. Întru realizarea lui, energiile au fost coagulate de însuşi iniţiatorul acestei manifestări, domnul Ovidiu Cornea, susţinut admirabil de un mic dar eficient staff, la împlinirea ediţiei din acest an conjugându-şi eforturile Teatrul „Ioan Slavici", Consiliul local al Municipiului Arad, UNITER, Teatrul de marionete Arad şi, *last but not least*, Fundaţia culturală Art Clasic. Spunând reuşită, ne gândim în primul rând la ţelul generator şi constant urmărit de-a lungul anilor, anume ca Festivalul să prilejuiască publicului din Arad întâlnirea cu producţii semnate de valoroşi creatori, cu prestaţii actoriceşti ce greu pot fi uitate, cu marile texte ale dramaturgiei universale, dar, deopotrivă, ne referim la acea atmosferă de „eveniment" pe care am resimţit-o pretutindeni, în sala de spectacol, în foaiere la antract, în „cluburile" ad-hoc ale festivalului – barul teatrului sau sala de mese a Hotelului „Crucea albă", cum sună denumirea tradiţională a acestei clădiri de patrimoniu ce a găzduit celebrităţi din întreaga lume, iar acum a fost o casă primitoare pentru toţi invitaţii.

„Concurat" în acest an şi de alte manifestări de anvergură (vezi bunăoară deschiderea concomitentă a stagiunii la Filarmonică ori derularea aproape simultană a întâlnirii muzicale „Arad let me folk you"), Festivalul de Teatru Clasic a izbutit să adune în jurul său un foarte numeros public. Ceea ce nu trebuie să mire, însă, în acest oraş ce are deja un standard economic şi comercial de talie europeană, dar cultivă deopotrivă tradiţia unei bogate şi complexe vieţi culturale, un real apetit pentru fapta spirituală de calitate. În rândul spectatorilor care, seară de seară, au invadat de-a dreptul eleganta sală a teatrului-gazdă, iar uneori, ca la spectacolul teatrelor „Odeon" şi „Bulandra", nici culoarele, de la stal la balconul II, ori scaunele suplimentare aduse te miri de pe unde nu reuşeau să cuprindă pe toată lumea, am remarcat cu deplină satisfacţie mulţi, foarte mulţi tineri, bună parte dintre actorii trupei arădene, vădit interesaţi de această imagine a teatrului de azi ce li se oferea acolo, jurnalişti din presa locală, prompţi ca întotdeauna de a se face un pilduitor ecou al manifestării, numeroase personalităţi ale vieţii culturale, sociale, politice ale urbei, oameni de teatru „din zonă" (timişorenii au fost din nou „fruncea"), dar şi unii prieteni vechi sau mai noi ai festivalului sosiţi de peste hotare, cum sunt, bunăoară, doamna Iren Matyas, directoarea Festivalului de la Zsambeck, o declarată admiratoare a teatrului craiovean, ori regizorul italian Achille Roseletti, care nu conteneşte să-şi exprime public aprecierea pentru spiritul contemporan al montărilor pe care are prilejul să le vadă la Arad, având ca referinţă ce se petrece în patria domniei-sale, unde respectul faţă de clasici are şi un aer ... mai clasicizant.

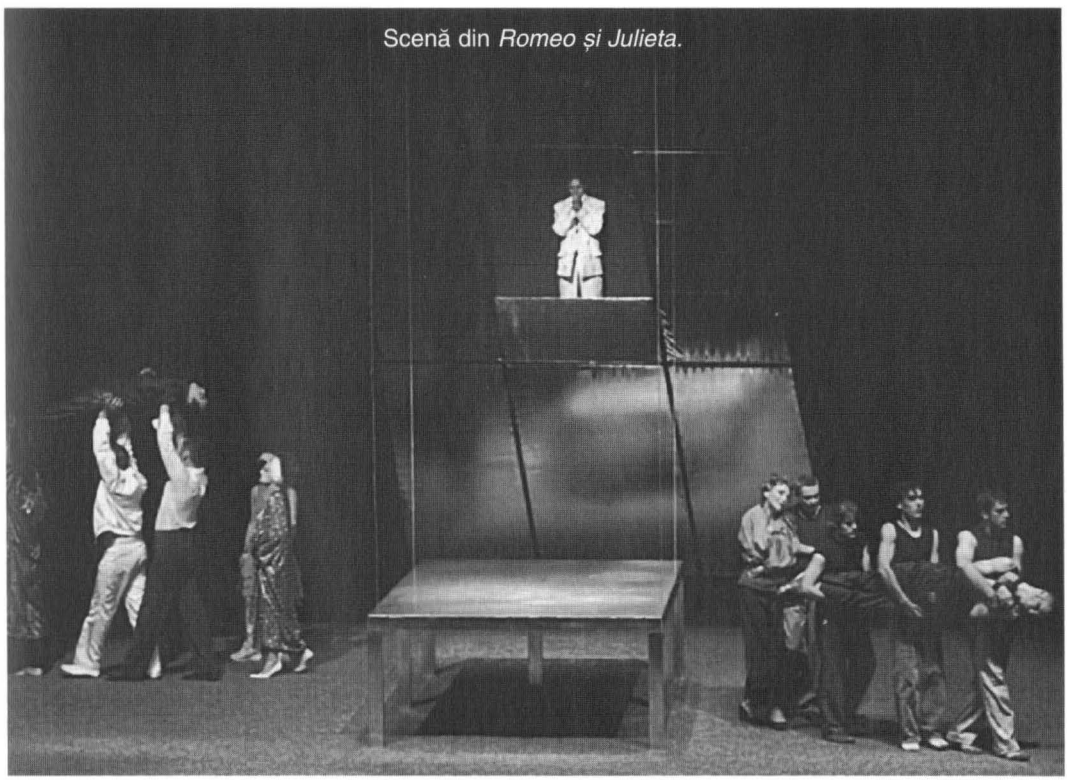
Fidel principiilor sale de selecţie, directorul artistic al festivalului, criticul de teatru Ion Parhon, a urmărit şi la această ediţie „ca scena arădeană să nu poată fi confundată cu un sertar de arhivă", ci să fie „un organism viu, un

discurs plin de interogații și emoții datorate clasicilor *citiți* din perspectiva orizontului de așteptare al omului de astăzi, al năzuințelor sale estetice, al nevoii de a pleca de la teatru cu sentimentul tinereții acestor texte și al îmbogățirii sale lăuntrice". Sunt gânduri încredințate caietului-program (dominat de coperta ce reproduce afișul de festival, conceput de pictorul Onisim Colta în spiritul aceluiași dialog, cu subtile sugestii pe verticala și orizontala raportării noastre la perenitatea capodoperelor), sunt gânduri traduse în fapta celor opt reprezentații din programul actualei ediții. Opt seri trăite în mijlocul receptivului public arădean la o extraordinară tensiune emoțională. De la spectacolul de deschidere, al Teatrului Național din Cluj, cu *Slugă la doi stăpâni*, de Goldoni – un spectacol antrenant în articularea lui între conceptual, vizual și muzical, ce dă seama de buna conlucrare dintre regizoarea Mona Chirilă, scenografa Eugenia Tărășescu-Jianu și muziciana Corina Sârbu, spre conturarea chiar ca un omagiu la adresa teatrului, prin acel contrapunct copios de *commedia dell'arte*, omagiu „oficiat" de o trupă dăruită, în frunte cu Ovidiu Crișan, interpretul lui Truffaldino, până la momentul final al Festivalului – bijuterie de recital actoricesc, al histrionului Horațiu Mălăele ce primește o „replică" pe măsură din partea lui Niculaie Urs, în spectacolul Teatrului „Bulandra", cu *Măscăriciul*, după texte de Cehov ce ne vorbesc tulburător despre condiția actorului. Trecând prin acel moment de apogeu al ediției actuale, reprezentația Teatrului „Odeon", cu *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde, în regia și adaptarea lui Dragoș Galgoțiu, reprezentație urmărită mai întâi într-o liniște mormântală, de spectatorii cuceriți de eleganța dialogului dintre cuvânt și dans, de sugestia sunetelor și imaginilor, de impactul meditației asupra raporturilor artei cu viața sub lucrarea necruțătoare a timpului, spectatori care, în final, au izbucni într-un uragan de efuziune, când și dansatorul Răzvan Mazilu și toți membrii trupei au fost ovaționați minute în șir. Două momente Shakespeare au reprezentat alte prilejuri de superbă bucurie pentru public : primul, spectacolul cu *Romeo și Julieta*, înfățișat de Teatrul Național din Craiova, trupă cu record de participare la acest festival, celălalt, spectacolul cu *Othello*, prezentat de Teatrul „Tamasi Aron" din Sf. Gheorghe, tot mai îndrăgit și așteptat cu interes la Arad. La cel dintâi au plăcut atât viziunea insolită a regizorului grec Yannis Paraschevopoulos, ce subintitulează spectacolul său „pentru două vise" și propune o energică decupare a spațiului și o viguroasă desenare a relațiilor dintre personaje, o neobosită pendulare a registrelor de la comic la tragic, cât și jocul armonizat al consacraților și al debutanților, în frunte cu interpreții rolurilor titulare, Oana Bineață și Cătălin Băicuș, aplaudați la scenă deschisă de arădeni. La spectacolul trupei maghiare din Sf. Gheorghe, au emoționat și limpezimea lecturii regizorale datorate lui Bocsárdi László, și asprimea ei necruțătoare, și profesionalismul impecabil al întregii trupe și al protagoniștilor, Palffy Tibor și Kicsid Gizella.

O breșă pentru comedie a fost deschisă de gazde, Teatrul „Ioan Slavici", prin apelul regizorului Laurian Oniga la *Jocul dragostei și-al întâmplării*, de Marivaux, într-un spectacol dominat de construcția regizorală, în care nu au trecut neobservate cu plăcere savuroasele evoluții ale actrițelor Carmen Vlaga și Oana Kun, bunăoară. Și s-a deschis cu și mai mare generozitate, tot în sfera dramaturgiei franceze, prin participarea Teatrului de Comedie din București, cu *Avarul îndrăgostit*. De fapt, sub semnătura lui Cristian Juncu, o adaptare a motivului clasic, din *Avarul* lui Molière, în consonanță cu ansamblul vieții de azi pe

plaiuri mioritice – „motorul" conflictului trimițând la micii bișnițari și... la marea corupție – într-un demers literar ce nu eludează nici chiar inapetența acestei lumi pentru teatrul... clasic, text original, la urma urmei, tradus într-un discurs scenic plin de haz, cu nerv și cu ritm de către regizorul Vlad Massaci, avându-l în rolul titular pe Ion Chelaru, capabil de inepuizabilă cheltuire de energie, căruia îi răspund cu vervă, cu aplomb câțiva foarte tineri și talentați interpreți, începând cu Dorina Chiriac, Bogdan Cotleț ori Dragoș Huluba; toți au trecut cu bine proba de foc a publicului chiar mai înainte cu câteva zile de premiera oficială de la... sediu.

Dialogul cu clasicii, plin de multiple semnificații estetice și culturale, ce ne-a fost propus a mai înregistrat în contextul festivalului un moment de adevărată grație : reprezentația cu *O noapte furtunoasă* care a declanșat o reacție de-a dreptul... furtunoasă din partea unui public transportat în bună dispoziție de zile mari. Prezentată de absolvenții clasei de actorie de la UNATC – coordonator prof. univ. dr. Gelu Colceag, asistat de lect. univ. Marius Gâlea –, piesa lui Caragiale era atât de vie, reușea să-i țină cu sufletul la gură chiar și pe cei care știau dialogurile pe de rost, datorită minuțiozității cu care au fost gândite scenele, ritmului trepidant al jocului, vervei fiecărui interpret, sugestiilor rafinat dozate din ton, mimică, gest, ba chiar delicioaselor secvențe cinematografice „au ralenti" sau „stop-cadru" și altor „gaguri", atât de „à la Casandra", dar mereu în limitele bunului-gust și bunului-simț, încât un reputat om de teatru, vecinul meu în miezul bucuriei generale, a exclamat: „Asta, da, lecție de teatru!". Un semn și acesta, de încredere în viitorul teatrului, în spiritul acestui Festival care poate să dea viață și pregnanță sintagmei „clasicii, contemporanii noștri".



Scenă din *Romeo și Julieta.*

Ștefan OPREA

PIATRA NEAMȚ

Îmbinare de spectacole

La Piatra Neamț, unde Teatrul Tineretului a dat, în 1969, nota ***la*** a sistemului festivalier din România, s-a ajuns, în această toamnă, la cea de-a XX-a ediție a Festivalului de Teatru. Pornit din inițiativa lui Ion Coman – directorul de atunci al instituției, care a devenit un fel de legendă teatrală – Festivalul Spectacolelor pentru Tineret și Copii a parcurs timpul cu o autoritate neumbrită de dificultățile pe care le-a întâmpinat, schimbându-și cadența cronologică în funcție de acestea, dar fără a renunța la trăsăturile-i caracteristice. Adică rămânând tineresc, dinamic, proaspăt, extinzându-și dimensiunile – atunci când a fost cu putință – și peste granițele naționale, atent la inovație, la modernitate, adunând sub Pietricica talente autentice, stiluri diverse, vocații dramaturgice, regizorale, actoricești, etc. și extrăgând din toate acestea – pentru sine – esențele care i-au nutrit personalitatea și i-au impus-o cu distincție în contextul teatral românesc.

Ca unul care am fost martor și beneficiar (din perspectiva spectatorului și comentatorului), mă văd acum dator să arunc o repede-ochire spre edițiile trecute și să observ că pe scena acestui Festival s-au perindat cu eleganță, dar mai ales cu demnitatea valorii, nume mari ale dramaturgiei universale și românești – de la Euripide la Matei Vișniec –, în viziuni regizorale distinse și inspirate; simpla înșiruire a numelor de regizori care au onorat acest Festival poate înlocui orice comentariu: Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Sorana Coroamă-Stanca, Valeriu Moisescu, Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Sanda Manu, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu, Dan Micu, Al. Dabija, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Silviu Purcărete, Nicolae Scarlat, Al. Colpacci, Iulian Vișa, Victor Ioan Frunză, Al. Hausvater, Mircea Cornișteanu, Aureliu Manea, Al. Darie, Tudor Mărăscu, Sandu Vasilache, Petre Bokor, Const. Brehnescu, Dan Puric, Petru Vutcărău, Claudiu Goga, Louise Dănceanu, Felix Alexa, Alice Barb, Vlad Massaci, Teodora Herghelegiu, Radu Afrim, Cristian Juncu, Andreea Vălean, și lista nu e completă.

Programat a se desfășura o dată la doi ani, Festivalul a păstrat această cadență până în 1977. Apoi, până în 1985, n-au mai avut loc decât două ediții, adică una la patru ani (cauzele sunt prea cunoscute ca să ne mai oprim acum asupra lor). A urmat un hiatus de șapte ani, având și acesta explicațiile lui de natură politică (mai ales), ascunse sub mască financiară. După 1992, Festivalul a renăscut din propria-i cenușă și, de atunci, se desfășoară anual (cu excepția anului 2002!), ba mai mult – și-a asumat dimensiunea internațională (până în 2001, când vechea mască financiară a primit noi trăsături de expresivitate mincinoasă).

Și iată-ne ajunși la ediția a XX-a, desfășurată la finalul lunii octombrie 2005, într-o perioadă supraaglomerată care ne pune în imposibilitatea de a vedea și de a comenta cele ce se întâmplă în universul teatral românesc. Chestiunea coordonării în plan național a acestor manifestări a ajuns să fie atât de complicată, încât *nodul gordian* pare a rămâne o simplă floare la ureche.

Programul acestei ediții a oferit exigentului public pietrean o judicioasă îmbinare de spectacole destinate adulților și copiilor, teatrul organizator respectându-și astfel opțiunea inițială și obiectivele estetice impuse de profilul propriu. Au fost prezentate astfel, timp de nouă zile, spectacolele: **Oglinda** de Valeri Briusov (Teatrul „Masca", regia Mihai Mălaimare), **Stele în lumina dimineții** de Aleksandr Galin (UNATC, Studioul Casandra, regia Gelu Colceag și Mihaela Sârbu), **Totul e bine când se sfârșește cu bine** de Shakespeare (Teatrul Tineretului Piatra Neamț, regia Ștefan Iordănescu), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (Universitatea Hyperion București, regia Victor Radovici), **Cheek to Cheek** de Jonas Gardell (Teatrul „Nottara", regia Radu Afrim), **Inimă rece** de Banu Rădulescu, după Wilhelm Hauff (Teatrul „Ion Creangă", regia Sorana Coroamă-Stanca), **Gaițele** de Al. Kiriițescu (Teatrul „Odeon", regia Alexandru Dabija), **Vrem să fim fericiți** de Teodor Mazilu (Universitatea „Spiru Haret" București, regia Lucia Mureșan), **Direct din Amsterdam: Anneee Frank!** (Teatrul Evreiesc de Stat București, scenariul și regia Alex. Hausvater), **În luptă cu Ta-Ga-Ta** de Ion Lucian (Teatrul „Excelsior" București, regia Mircea Anca), **Ivona, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz (Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași, regia Ovidiu Lazăr), **Capra cu trei iezi** de Cristian Pepino, după Ion Creangă (Teatrul „Țăndărică", regia Gabriel Apostol), **Volpone** de Ben Jonson (Teatrul Tineretului Piatra Neamț, regia Louise Dănceanu), **Ferma animalelor** după George Orwell (Università Tuscia Centro Universitario Teatrale „La Torre" Italia, regia Rolando Macrini), **Moartea lui Eskrokov** *(Tarelkin)* de Suhovo-Kobâlin (Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați, regia Ion Sapdaru), **Alex și Morris** de Michael Elkin (Teatrul Mic, regia Gelu Colceag). Acest din urmă spectacol, precum și cele două prezentate de teatrul-gazdă s-au aflat în afara concursului. Din păcate... căci **Alex și Morris** și **Volpone** au fost cele mai valoroase spectacole din programul acestei ediții. Dacă spectacolul bucureștean a onorat Festivalul – cum se întâmplă de obicei – după încheierea festivității de premiere, ca un corolar valoric necesar în asemenea împrejurări, cele două spectacole ale gazdelor au fost situate „în afara concursului" dintr-un exces de modestie și de prudență: să nu se spună, cumva – în situația că ar fi primit vreo distincție – că au primit-o pentru că sunt gazde (se întâmplă adesea!). Am regretat această întâmplare, dincolo de care spectacolul **Volpone** ar fi meritat de departe Premiul pentru cel mai bun spectacol.

În aceste condiții, juriul (Ion Lucian – președinte, D.R. Popescu, Alice Georgescu, Irina Budeanu, Traian Stănescu) a acordat următoarele premii: Cel mai bun spectacol – **Moartea lui Eskrokov**, Teatrul „Fani Tardini" Galați; Premiul special al juriului (pentru teatru studențesc) – **O noapte furtunoasă,** Universitatea Hyperion; Cel mai bun spectacol pentru copii – **Capra cu trei iezi**, Teatrul „Țăndărică"; Premiul de interpretare „Vorel" (!) – Constantin Cojocaru pentru interpretarea rolurilor din spectacolele **Gaițele** (Teatrul „Odeon") și **Cheek to Cheek** (Teatrul „Nottara"). Față de acest palmares n-au fost manifestate (decât în discuții particulare, discrete) nemulțumiri și contestații.

Au fost însă exprimate cuvinte de apreciere la adresa organizatorilor, a căror îndelungată experiență festivalieră s-a simțit în toate compartimentele manifestării. Nu s-a mai simțit însă entuziasmul de altădată al participanților, verva critică în schimburile de opinii și colocvii, atmosfera de întrunire artistică de rang superior rezumându-se strict la unele momente ale relației dintre scenă și spectatori.

Volpone printre noi!

Figură reprezentativă a Renașterii engleze, căreia i-a observat cu acuitate luminile și umbrele, transfigurându-le în pagini de o deosebită valoare, Ben Jonson ne apare astăzi atât de actual, încât este de mirare că **Volpone**, capodopera sa, nu a atras atenția teatrelor noastre până acum. Viciile societății și degradările morale pe care el le-a descoperit, flagelându-le, în societatea engleză a începutului de secol XVII, sunt frapant de *ale noastre* – similitudini aproape perfecte. Forța lor de a acapara și perverti conștiințe, de a întreține un profund proces de dezumanizare la scară îngrijorător de întinsă nu a fost niciodată revelată cu atâta luciditate critică, în rechizitorii vestejitoare, cum o face Ben Jonson; el disecă până la ultima fibră patimile și slăbiciunile făpturii omenești, ale individului dominat de viciu, dar și ale societății în general, care îi creează acestuia condiții de „afirmare". Perspectiva morală din care dramaturgul întreprinde acest demers e considerată de el însuși ca o datorie, ca stare de conștiință a scriitorului. De aceea nu reduce acțiunea sa la un simplu amuzament, la jocuri facile de situații și caractere, ci implică dimensiuni profunde ale judecății și ale responsabilității față de sănătatea morală a societății. Comedia lui e un tablou viu colorat,în pastă substanțială și cu o pensulație viguroasă, în care caracterele evoluează stimulate de un context favorizant. Personajele lui Ben Jonson cresc, se dezvoltă din propriile vicii, ca ciupercile otrăvitoare din propriii lor rizomi. Volpone nu-i un simplu avar. El chiar se deosebește net de avarii lui Plaut și Molière; în timp ce aceștia își mănâncă de sub unghie, el trăiește în lux, iar patima avarului trece,cumva, în al doilea plan, devansată de bucuria diabolică a regizării spectacolului îmbogățirii. O replică a lui dezvăluie clar această bucurie. Corupt până în măduva oaselor, Volpone trăiește voluptatea de a corupe. Iar coruptibili se găsesc din belșug. Și Voltore, și Corbaccio, și Corvino – înrobiți viciului înavuțirii peste noapte – cad în plasa pe care le-o întinde Volpone prin abilitatea lui Mosca. Volpone e creierul, iar Mosca e unealta.

Optând pentru această piesă veche de patru sute de ani, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și regizoarea Louise Dănceanu au descoperit în ea substanța satirică cea mai adecvată prin care se poate vorbi eficient despre realitățile românești actuale, adică despre corupție, despre degradarea morală a unor categorii de oameni îmbogățiți prin metode necinstite și despre contextul social-politic în care asemenea fapte devin posibile.

Dincolo de valorile sale strict spectacologice sau, mai bine zis, tocmai prin acestea, reprezentația nemțeană își impune eficiența vituperantă, spectatorul onest trăind, timp de două ore, iluzia că se află în fața unui act de justiție.

Louise Dănceanu semnează o „versiune scenică" proprie, plecând de la traducerea lui Mihnea Gheorghiu. Simplifică vizibil acțiunea, păstrându-i însă nealterat axul ideatic, reduce dimensiunile stufoase ale replicilor,inversează scene în scopul obținerii unei cursivități mai strânse și unei logici mai accesibile, modifică chiar trăsăturile de caracter ale unor personaje (Celia, Bonario, Lady Politik), iar altora (slujitoarelor din casa lui Volpone, de pildă) le amplifică participarea la acțiune. Majoritatea acestor „ajustări" par justificate de logica spectacolului și de

impactul necesar cu sensibilitatea spectatorului contemporan. Prin ele reprezentația câștigă alerteţe şi penetranţă.

Într-un cadru scenografic alcătuit din elemente simple, multifuncţionale şi în costume ce îmbină specificul epocii cu modernizări discrete, acţiunea curge cu o lejeritate agreabilă, iar actorii evoluează cu o cuceritoare plăcere a jocului, etalând calităţi comico-satirice şi subtilităţi de caracterizare,de developare a esenţialităţii personajelor, care poartă nume de animale, insecte şi păsări de pradă. Prim-planul îl ocupă, în mod firesc, cuplul *Volpone–Mosca*, ei ţesând cu iscusinţă o suită de intrigi şi capcane de reuşita cărora se bucură exploziv. Tudor Tăbăcaru şi Victor Giurescu, într-un acord stilistic perfect, parcurg partiturile cu siguranţă, împletind răceala calculului diabolic cu perfidia voluptuoasă, totul învăluit într-o comicitate dezlănţuită, căreia i se subsumează mişcarea, gestica, mimica, tonurile, încât – până la un punct – cele două personaje par jumătăţile uneia şi aceleiaşi sfere. Meritul e, desigur, în primul rând al actorilor, dar se simte şi mâna regizoarei care a ştiut să desăvârşească acest acord. Tudor Tăbăcaru este exact în dezvăluirea caracterului lui Volpone care, rapid şi practic, ştie să profite de lăcomia şi credulitatea falşilor prieteni ce îl anturează, exploatând situaţia cu o virtuozitate ce devine esenţa propriei sale existenţe. Dacă n-ar fi el însuşi un ticălos, imoral până la dezumanizare, Volpone ar putea fi socotit un justiţiar. Într-un comentariu al unui critic francez, e avansată o asemenea idee: „el (Volpone) simte că se comportă ca un justiţiar". El despoaie într-adevăr oameni cupizi, numai că o face spre propriul său profit, ceea ce anulează orice idee de justiţie. Iar procedeele lui ies şi ele din sfera moralităţii, pe primul loc situându-se înscenarea repetată a iminenţei propriei morţi, cu care îi păcăleşte şi-i despoaie pe aspiranţii la moştenire. Interpretul dezvăluie cu precizie şi umor absurditatea situaţiei şi bucuria perversă pe care personajul şi-o procură astfel, prin spectacolul turpitudinii umane. El gândeşte minuţios acest spectacol, iar Mosca îl pune în scenă ca un regizor încă mai pervers decât iniţiatorul. Victor Giurescu îi conferă acestuia o legitimaţie scenică precisă, cu treceri subtile de la condiţia parazitului supus şi a executorului abil, la seriozitatea inflexibilă a celui care, în final, devine singurul stăpân al averilor puse în joc. Scena cea mai izbutită a spectacolului este cea în care Mosca se lasă ispitit de Volpone, înţelegând că totul i-ar putea reveni lui; e un cutremur adânc în fiinţa lui,un cutremur perfect stăpânit în interior, de unde nu răzbat în afară decât unde discrete de efect psihologic.

O compoziţie interesantă izbuteşte Cezar Antal în rolul bătrânului decrepit Corbaccio, cel care e dispus să-şi dezmoştenească fiul de dragul speratei moşteniri a averii lui Volpone. Personajul are plasticitate şi ritm (interior şi exterior) şi o comicitate dusă spre grotesc. Florin Mircea jr. stă, cu personajul său, Corvino, în imediată apropiere, dezvăluind caracterul abject al celui ce e gata să-şi arunce propria soţie în braţele depravării. Mai puţin reuşită e evoluţia lui Daniel Beşleagă, al cărui Voltore e prea teatral, prea uniform în gesturi şi tonuri. Două personaje pe care autorul le-a tratat cu simpatie, socotindu-le singurele nevinovate şi victime ale rapacităţii celorlalţi – Celia şi Bonario – sunt deturnate, în spectacol, de la statutul lor dramaturgic prin schimbarea comportamentului şi a limbajului. Frumoasa şi pudica Celia foloseşte expresii scatologice în relaţie cu soţul ei, iar faţă de Volpone devine imediat cooperantă, răspunzând cu voluptate poftelor acestuia. Iar Bonario e mereu beat şi aproape iresponsabil. Regizoarea a vrut,desigur, să-i aducă şi pe

ei la unisonul turpitudinii generale şi să-i apropie de o condiţie mai conformă cu actualitatea. E, aici, unul din, puţinele procedee regizorale faţă de care păstrăm distanţă. Interpreţii – Ecaterina Hâţu şi Dan Grigoraş – evoluează cu siguranţă şi cu bune mijloace de caracterizare în limitele stabilite de regie. Un alt cuplu – Sir Politik şi Peregrine –, deşi nu-şi găseşte cu suficientă necesitate dramatică locul în spectacol, oferă, mai mult pe cont propriu, momente izbutite de comedie prin originala evoluţie a doi tineri actori, Cosmin Maxim şi Dragoş Ionescu. Demersul lor scenic e mai ales gimnastic, contorsionarea trupurilor, împletirea şi despletirea mişcărilor dând concretete ritmică şi plastică ideilor contorsionate şi oarecum confuze pe care le poartă.

Spectacolul – în general clar şi cu bune rezolvări de imagine şi ton, cu gradaţii logice ale ideilor şi cu un impact eficient la public, răspunzând exact orizontului de aşteptare al acestuia – are şi unele secvenţe insuficient lucrate, în care grosimea pastei e exagerată, iar dinamica scenică insuficient disciplinată. Cea mai slabă secvenţă ni s-a părut a fi cea a procesului: personajele îşi pierd aici substanţa caracterologică, iar sensul acţiunii se evaporă în incertitudine.

Nu am mers împreună cu regizoarea nici în ceea ce priveşte unele „modernizări" ad-hoc precum sugestiile homo pe care le avansează cuplul *Volpone–Mosca,* nici în folosirea expresiilor scatologice – devenite deja loc comun în spectacolele noastre. În schimb, am admirat excelenţa plastică şi ideatică a finalului, în care cuplul mai sus pomenit e îngropat pur şi simplu sub avalanşa de aur strălucitor ce cade peste ei ca o pedeapsă divină.

Încă o dată o spunem: spectacolul de la Piatra Neamţ se înscrie într-o actualitate care şi-l asumă ca fiind organic al ei; cu atât mai mult cu cât este, şi sub raport artistic, o reuşită.

Teatrul Tineretului Piatra Neamţ – Volpone **de Ben Jonson. Traducerea: Mihnea Gheorghiu. Regia şi ilustraţia muzicală: Louise Dănceanu. Scenografia: Florilena Popescu. Distribuţia: Tudor Tăbăcaru *(Volpone),* Victor Giurescu *(Mosca),* Daniel Beşleagă *(Voltore),* Cezar Antal *(Corbaccio),* Florin Mircea jr. *(Corvino),* Dan Grigoraş *(Bonario),* Cosmin Maxim *(Sir Politik),* Dragoş Ionescu *(Peregrine),* Ecaterina Hâţu *(Celia),* Adina Suciu *(Lady Politik),* Lucreţia Mandric *(Un moshitto, Un judecător),* Gina Gulai *(Un moshitto, Un judecător),* Loredana Grigoriu *(Un moshitto).* Data premierei: 14 mai 2005.**

Simona BURTEA

PITEŞTI

Jurnal de festival.

Există o diferenţă între spectacolul jucat într-o sală mare şi unul reprezentat într-o sală studio. În prima situaţie, actorul pare urcat pe un piedestal. În cel de-al doilea caz, bariera dintre dintre el şi spectator dispare. Comparând teatrul cu o biserică, atunci, în Sala Studio, te simţi ca în altarul bisericii, adică mai aproape de cei care slujesc teatrul, de protejaţii zeilor. O astfel de sală are şi Teatrul „Al. Davila" din Piteşti. Construită în 1975 de Liviu Ciulei, Sala Studio 125 (nu ştiu de ce nu poartă numele creatorului), a găzduit anul acesta, cea de-a IX-a ediţie a

Festivalului Național al Teatrului de Studio. Și fiindcă anul trecut s-a promis un festival competitiv, domnul Sebastian Tudor, directorul teatrului și-al festivalului, susținut de Consiliul Județean Argeș, a reușit să stârnească spiritul competiției, printre teatrele prezente. Din păcate, premiile nu au avut o susținere financiară, ci una simbolică. Au existat selecționeri: Sebastian Tudor și Iulia Popovici.

Porțiile sărbătorii au fost deschise de Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu: *Noapte arabă* de Roland Schimmepfennig, regia Radu-Alexandru Nica. *Realitatea are însemnătate numai întrucât, trecând prin ea, artistul poate prinde ceea ce se găsește în dosul ei* – spunea Kasimir Edschmid. Aceste vorbe caracterizează spectacolului teatrului sibian, în care personajele vorbesc singure, visează, creează o atmosferă de mistere și înlocuiesc viața reală cu visul. Sau poate, Strindberg avea dreptate când spunea:... *viața mea întreagă e un vis.* Spectacolul este construit pe două planuri: planul real, un dormitor în care se prelinge în spațiu visul, unde domnește starea de transă și imagini obsedante pentru lumea germană invadată de arabi. Exprimând și imposibilitatea omului, în acestă lume modificată-modern, de a comunica – reprezentația, susținută în limba germană a avut unele deficiențe tehnice și de comunicare. Pe un ecran, mic, amplasat în partea stângă a scenei, erau suprapuse replici scrise cu negru (culmea!) pe un fundal... negru. Motiv pentru care, imaginea a fost singurul reper estetic pentru publicul care nu cunoștea textul. Acest lucru nu l-a împiedicat însă pe regizorul Radu-Alexandru Nica să primească, pentru creația lui, *Premiul pentru regie „Goange Marinescu".*

O savuroasă comedie de moravuri este adusă de Teatrul de Comedie: *Poiana Boilor,* după *Cerere în căsătorie* și *Ursul* de A. P. Cehov, care s-a bucurat de un mare succes. Costumele, semnate de Janine, caricaturizate, mișcări exagerate (intenționat), personaje privite, cu amuzament, de Horațiu Mălăele, care semnează regia – au devenit sclipitoare prin talentul și dăruirea actorilor. Apariția Deliei Seceleanu, în rolul Nataliei Stepanovna, a fost recompensată cu *Premiul pentru cea mai bună actriță.*

Am avut ocazia să revăd spectacolul *Cheek to Cheek*, al Teatrului „Ioan Slavici" din Arad, după ce îmi încântase ochii în Colocviul Național de Regie de la Reșița. Personajele trec printr-un proces de integrare și automistificare, oscilind între a fi ele însele, și a fi mereu altcineva. Spectacolul vorbește despre spaimele omului de a se întâlni cu neantul, iar cheia de boltă o constituie problema identității. Într-un decor modern, funcțional, în care cabinele actorilor, văzute ca punct de lansare dar și de retragere în sine a acestora, devin sicriele dintr-o morgă. Proiecțiile portretelor celebrelor artiste: Edith Piaf, Marylin Monroe și Marlene Dietrich, întregesc scenografia Inei Isbășescu, care a primit *Premiul pentru scenografie.* Datorită formei sale interactive, publicul este implicat și chiar se joacă printre spectatori, făcându-i, astfel, părtași.

Spectacolul cu piesa *Iona* de M. Sorescu, al Teatrului C.I. Nottara, este unul dintre spectacolele care ridică problema eliminării regizorului. Se pare că, aici, regizoarea Mona Gavrilă a mizat pe talentul incontestabil al lui Virgil Ogășanu, care nu a dezamăgit-o deloc. Spectatorii au fost vrăjiți de farmecul actorului, iar juriul a considerat că prestația actorului trebuie răsplătită cu *Premiul de excelență.*

„Grație" unuia dintre selecționeri, spectacolul Teatrului Luni de la Green Hours- București, *The Sunshine Play*, care nu a onorat festivalul cu prezența, a

fost înlocuit (pe ultima sută de metri) cu un altul : *Cumuciiînfasole* , spectacol independent susținut de Iulian Postelnicu. Titlul „prestației artistice" a fost fabricat pe loc, deoarece originalul, adică *Ce p**a mea!,* nu era potrivit acestui gen de manifestare . Numai că, întreg spectacolul nu era o alegere potrivită pentru tema acestui festival. Nu spun că-mi displace, în totalitate, acest gen de exprimare, dar consider că locul lui este într-un alt spațiu... cu o bere în față și mult fum. Ar fi fost mai potrivit. Spațiul scenic să fie de vină?...

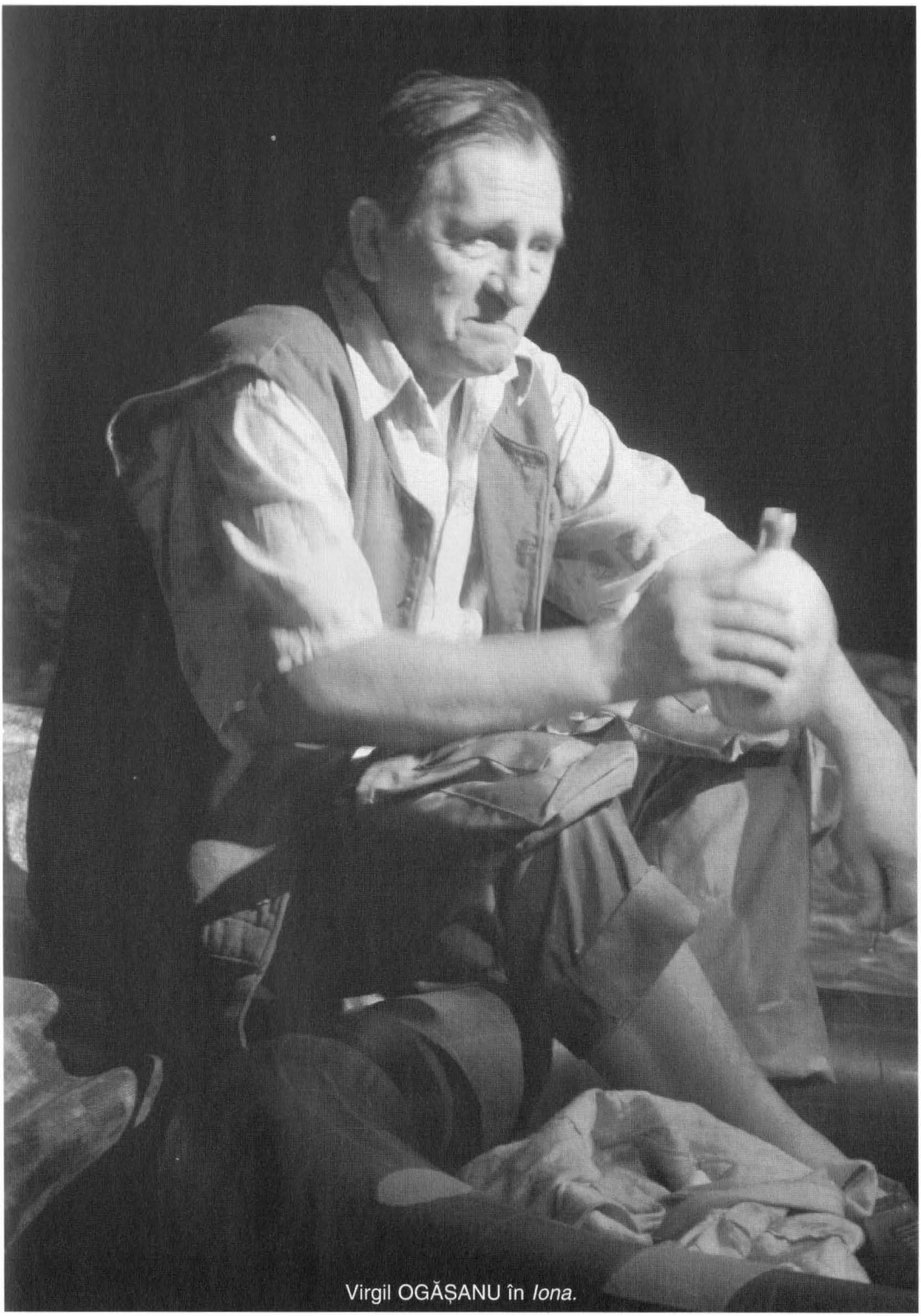
Textul Liei Bugnar, a prins viață prin vocea actorilor Teatrului „Anton Pann" din Rm. Vâlcea și a regizorului Adrian Roman. Spectacolul a constituit o excepție, deoarece s-a jucat pe scena mare și nu în cocheta sală studio. Și acesta, doar din motive tehnice care nu s-au luat în calcul: decorul era prea înalt iar actorul risca să nu se mai vadă. Spun aceasta, deoarece acțiunea se petrece pe un acoperiș de casă. După aproape o oră în care s-a filozofat, fără dăruire, spectacolul a luat sfârșit brusc, încât am avut impresia că are pauză (și nu am fost singura nedumerită)...

Festivalul s-a încheiat cu premiera teatrului-gazdă: *Conul Leonida față cu reacțiunea*, de I. L. Caragiale, în regia lui Bogdan Cioabă. Spectacolul a fost o surpriză pentru cei obișnuiți cu textul lui Caragiale. O altfel de citire a făcut ca Ipingescu să devină personaj prezent în scenă. Jucat, cu talent, de tânărul actor Andrei Vizitiu (care promite mult), Ipingescu apare ca amantul Efimiței pe tot parcursul acțiunii. Într-un decor, creat de Cristina Ciucu, care se integrează perfect cu jocul și mesajul textului, Leonida (Florin Dumitru) ne apare ca un ramolit care făr' de ochelari, nu este în stare să distingă între consoarta lui și amant. Astfel mângâie pe cine nu trebuie și doarme lângă cel care „o face fericită" pe nevasta lui, Efimița (Mirela Popescu), o femeie provocatoare, ce nu-și dorește decât să fie iubită. Și dacă Leonida suferă de „fandacsie", atunci găsește alinarea în brațele altui bărbat. Trio-ul vesel, produce situații comice care stârnesc hohote de râs. Florin Dumitru dă viață unui altfel de Leonida fără al trăda pe dramaturg și pentru care, primește *Premiul pentru cel mai bun actor.*

Dat fiind faptul că se joacă și pentru public și că el este un pion important în actul artistic, cel piteștean a avut misiunea de a vota două premii de popularitate. Astfel, la final, spectatorii care au fost martorii reprezentațiilor prezentate în festival, au hotărât (poate, subiectiv): Mirela Popescu și Florin Dumitru, au primit *Premiul de popularitate.*

Au existat și spectacole lectură: *A treia zi nu te ridică nimeni la cer,* de dan Chiriac, regia Adriana Zaharia și *The distance from here*, de Neil LaBute, regia Robert Bălan; și un colocviu cu tema *Limita vs. libertatea, Constrângerile spațiului scenic.* Într-un număr restrâns de participanți, discuțiile au degenerat în exemple de piese, care fie sunt traduse după ureche ori sunt pline de expresii din spatele blocului, pe care dacă le scoți nu mai rămâne nimic din text.

Organizarea unui festival a devenit, pe zi ce trece un pariu tot mai greu de câștigat. Este tragic atunci când îți dorești să realizezi lucruri măreție și din cauza lipsei de bani te zbați ca peștele pe uscat. În fond totul este legitim dar, într-un fel, incompatibil cu actul artistic. Față de ediția precedentă, organizatori au reușit să facă un pas înainte. Este ca atunci când, copilul încearcă să meargă singur, fără ajutorul mamei sau a mergătorului. Începutul este mai greu, apoi o iei la fugă și nimeni nu te mai prinde. Poate!



Virgil OGĂȘANU în *Iona.*

Irina VRÂNCEANU și Dumitru CIUBOTARU în *Ciuta*.

Constantin PARASCHIVESCU

BÂRLAD

La semicentenar, alternative

În ultimele trei luni ale anului 2005, trei teatre și-au sărbătorit semicentenarul: în octombrie, Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați, în noiembrie, secția română a Teatrului de Stat din Oradea, trupa „Iosif Vulcan", în decembrie, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad. În primele două cazuri, aniversarea a fost precedată de manifestarea periodică organizată la sediu, „Festivalul de Comedie la Galați" și, respectiv, „Săptămâna teatrului scurt" la Oradea. La Bârlad, aniversarea a fost de sine stătătoare, programată pe durata a patru zile, 8–11 decembrie, cu spectacole ale gazdelor, vernisarea unor expoziții, lansări de carte, acordarea de diplome și medalii, o întâlnire a actorilor trupei cu cronicarii prezenți.

Se spune că nu e bine să pleci la drum cu stângul, dar ce se mai poate spune dacă ești oprit din drum trei ore într-un tren care stă neputincios în gară, fără nici o explicație?; ce să mai crezi când ajungi și nu te așteaptă nimeni?; când vezi fațada teatrului blocată de aceleași panouri la intrare de acum un an, ale constructorilor care n-au terminat lucrările de renovare?; și când vezi partea a doua a unui spectacol în care actorii intră și ies la întâmplare, se pândesc, se

ascund, fără să înțelegi de ce, nu râde nimeni și afli că e *Fata morgana* de Dumitru Solomon? Semne rele, îți spui, și parcă te cuprinde un sentiment de regret... Dar nu stăruie. Atmosfera e prietenoasă, membrii trupei – atâția câți sunt, 14 – te înconjoară amiabil, o bucurie sinceră pentru întâlnire predomină, fără nici un naz de snobism, foști actori ai teatrului deapănă amintiri și se simt bine, cei plecați pe alte tărâmuri sunt evocați cu respect. Aici, o mână de oameni a făcut și face teatru cu dăruire, conștienți că nu sunt vedete, au parte uneori de succese colective sau personale, de realizări mediocre de multe ori, sau ratate, din păcate alteori, dar cu seriozitate în eforturi, în ciuda stângăciilor. Dacă au fost posibile, cândva, spectacole de reală valoare, de vârf în activitatea colectivului, ca *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi (1975, regia Mușata Mucenic), *Scaunele* (1994, cu doi remarcabili actori, Elena și Constantin Petrican, regia Dorin Mihăilescu, premiat la ultimul colocviu al regizorilor organizat aici, în 1995), *Livada de vișini* de Cehov (2000, regia Irina Popescu-Boieru), de presupus că ele se vor putea repeta cu alte prilejuri. Dacă o inițiativă cu valoare de eveniment național, cum a fost colocviul regizorilor organizat începând cu anul 1976, a dat urbei aură de însemnătate culturală, iar echipei de artiști stimulent profesional, ecourile ei nu se pierd în uitare și pot reactiva în câștig. Până una, alta, consiliul municipal anunță pentru 2006 scoaterea la concurs a 7, 8 posturi de actori, cu asigurarea condițiilor de trai decente, și încheierea lucrărilor de renovare a teatrului în cadrul unui proiect de reabilitare a centrului cultural-istoric al orașului.

Era interesat să afle directorul Marcel Anghel cam pe unde se situează astăzi teatrul prin prestațiile sale artistice... Pe drum, am spus eu (cam banal, dar real), într-o înaintare printre alternative de calitate. Cu rezultate notabile, chiar remarcabile în anumite privințe, în conturarea unei tensiuni și atmosfere specifice stranii, cum e *Pelicanul* de August Strindberg, regizat de Irina Popescu-Boieru, și transpuneri anoste, diletante, ca a comediei lui Dumitru Solomon, într-o încâlceală scenică de prost gust (de mirare, regia Dorin Mihăilescu, premiat cu zece ani în urmă pentru un text de evidentă dificultate). Dar și montările aceluiaș regizor alternează, ciudat, între momente expresive și artificiale. Tot Irina Popescu-Boieru, atașată de mai multă vreme colectivului bârlădean, realizează cu finețe și uneori cu farmec țesătura poetică a unui text parabolă, ce îmbină realul cu fantasticul, *Tâlharul* de Karel Čapek (nu cumva premieră pe țară?), dar pierde ritmul, cade în lungimi și tolerează episoade anemice între parteneri care nu se știe ce spun (hoțul de inimi, „tâlharul", în întruchiparea unui înzestrat tânăr actor, George Sobolevschi, cu zâmbet și lumină ademenitoare în ochi, discret, însă, până la totala noastră ignorare, în mărturia de iubire pe care i-o adresează tinerei fete blonde, delicate ca o adiere, Oana Pavalache). La spectacolul *Ciuta* de Victor Ion Popa, imaginează, după propriile spuse, „un fel de «puzzle» care să descompună și să recompună trăirile lăuntrice ale personajelor", dar, cinstit vorbind, le anihilează. Spectacolul începe cu știrea evenimentului monden al căsătoriei magnatului Costea Moceanu cu tânăra Carmen Anta, publicată pe pagina întâi a ziarelor locale, dar fata și anturajul ei parcă o ignoră. E îndrăgostită Carmen de Octav Șoimu? o iubește el pe Carmen? La o primă întâlnire scenică, se aruncă asupra ei cu o agresivitate de violator, că numai de iubire nu mai poate fi vorba. Și într-o întâlnire cu Moceanu, tot el izbucnește atât de răstit și isteric în acuzații, că devine ridicol. O inexplicabilă neglijență a regizoarei față de excesul de

indignare necontrolat al interpretului Dumitru Ciubotaru. Și față de propria lui stare lăuntrică, regăsită și examinată mai târziu în tonul ei autentic, în ultimele scene cu Carmen, când ea vine decisă în cămăruța lui și însăși interpreta, Irina Vrânceanu, trăiește parcă emoția gestului spectaculos. Scoaterea întâmplării în afara, în scene de parc și de stradă, cu apropouri muzicale de epocă („Iubesc femeia", „Sub balcon eu i-am cântat o serenadă", ș.a., cu real efect și plăcută modulație vocală a lui George Sobolevschi), n-o definește mai bine ca dramă, ci o diluează în fapt divers.

La Muzeul „Vasile Pârvan", din aceeași clădire cu teatrul, a fost vernisată o expoziție de costume, afișe, fotografii și caiete-program, iar la Galeriile de artă „N. Tonitza", o expoziție de portrete ale unor actori care au activat în teatru, realizate de pictorul George Pascu. Tot acolo au fost lansate volumele *Cătușa* de Victor Ion Popa, *Teatru* de Geo Iancu Călinescu, *Bucurii spirituale* de Eugen Radu Lazăr și importantul document monografic *Pro scena*, alcătuit de Vasile Mălinescu și Teodor Pracsiu. Primul dintre autori reprezintă și un caz unic în teatrul românesc, fiind singurul secretar literar semicentenar, cu 50 de ani de activitate în aceeași instituție de la înființare (28 decembrie 1955). Nu știu câți ani are acum, că nu-și arată vârsta, dar pentru fidelitate și pasiune față de scena pe care a slujit-o consecvent (și a condus-o patru ani – 1980–1984), merită stima și distincțiile cu care a fost răsplătit de conducere și primărie, iar din partea noastră un sincer salut colegial!

Antoaneta IORDACHE

Trei spectacole la Bârlad*

1. *„Tâlharul"* de Karel Čapek

Povestea evident simplă – ale cărei inflexiuni lirico-dramatice nu sunt ascunse, ci „se citesc" imediat în replică – opune, ireconciliabil, în piesa lui Čapek, mentalitățile a două generații: lumea cumsecădeniei obtuze de târg și aspirațiile tinerești (seduse de nevoia de a se elibera, de a „ieși" din rama prea strâmtă). Nu e surprinzător faptul că regizoarea Irina Popescu-Boieru a „văzut" textul ca pe o posibilitate de a „vorbi" publicului despre o „veșnică nevoie (omenească) de a forța limitele, de a visa, de a zbura..." Promițător, începutul spectacolului e un fel de ultimă fotogramă din suita de întâmplări (pentru derularea cărora „ne întoarcem în timp").

Grupuri de târgoveți în poze statice vor figura, repetat, imobilismul local (realitățile ce nu pot decât să încorseteze). Imaginea scenografică (Marfa Axenti) anunță sugestiv problematica: pliuri largi (vernil) de „aer visător" plutesc peste o casă familială protejată de grilajul gardului înalt. Personaje cu vocația visării, „Tâlharul" și Mimi „ne spun" și ei, de la bun început, prin jocul lor cu baloane colorate (peste gardul proprietății) „în ce fel de poveste ne aflăm". De altfel, găsind răspuns la întrebările privind identitatea și rostul „tâlharului", privind idila dintre el și Mimi, spectacolul va trata o serie dintre scenele „prozaice" ale personajului ca pe un fel de vis al fetei îndrăgostite. Ecuația spectaculară

Oana PAVALACHE, Marcel ANGHEL, Lily POPA ALEXIU, George SOBOLEVSCHI, Eudoxia VOLBEA în *Pelicanul.*

pare, până la un punct, viabilă: și chiar sunt momente plăcut rezolvate (trecerea liberă printre gratii a „tâlharului", levitația chagalliană a îndrăgostiților...). Excesul de simbolizare, de levitație, de intervenții din „off", repetiția soluțiilor scenice fac, însă, spectacolului un deserviciu. Supraîncărcat, proiectul regizoral eșuează în a deveni obositor. Premisa e prea iute consumată. A doua parte nu aduce vreo idee nouă, este strict explicativă. Distanța dintre realul-crud și nivelurile poetice nu mai e clară. Nici în privința interpretărilor actoricești. În planul – să-i zicem – al realului imediat, sunt confruntări de reținut, în fragmente din spectacol, datorate actorilor: Marcel Anghel *(Tatăl),* Cătălina Rusu *(Doamna).* George Sobolevschi *(Tâlharul)* și Oana Pavalache *(Mimi)* sunt în situația de a compune vârsta, atitudinile și tonurile adolescentine ale eroilor lor, izbutesc. Intr-o episodică trecere prin scenă, se detaliază Otilia Huzum (din păcate, într-un personaj ce „figurează unghiul pantei "proiectului regizoral). De neînțeles, panta spre derizoriu a proiectului scenic. Evidențiată până și de ilustrația muzicală.

2. *„Pelicanul"* de Strindberg

Fără îndoială, din pachetul momentului spectacular bârlădean, aceasta este montarea care dă (deocamdată) cea mai mare satisfacție și (în plus) legitimează speranțele de revenire mai spre prim-planul atenției, ale trupei. Spectacolul – a cărui premieră a avut loc cu ani în urmă – este bine echilibrat regizoral (Irina Popescu-Boieru), scenografic (Marfa Axenti), interpretativ. Lustrul prăfuit al interiorului, prestanța trucată a figurilor ce-l populează, enigmaticele

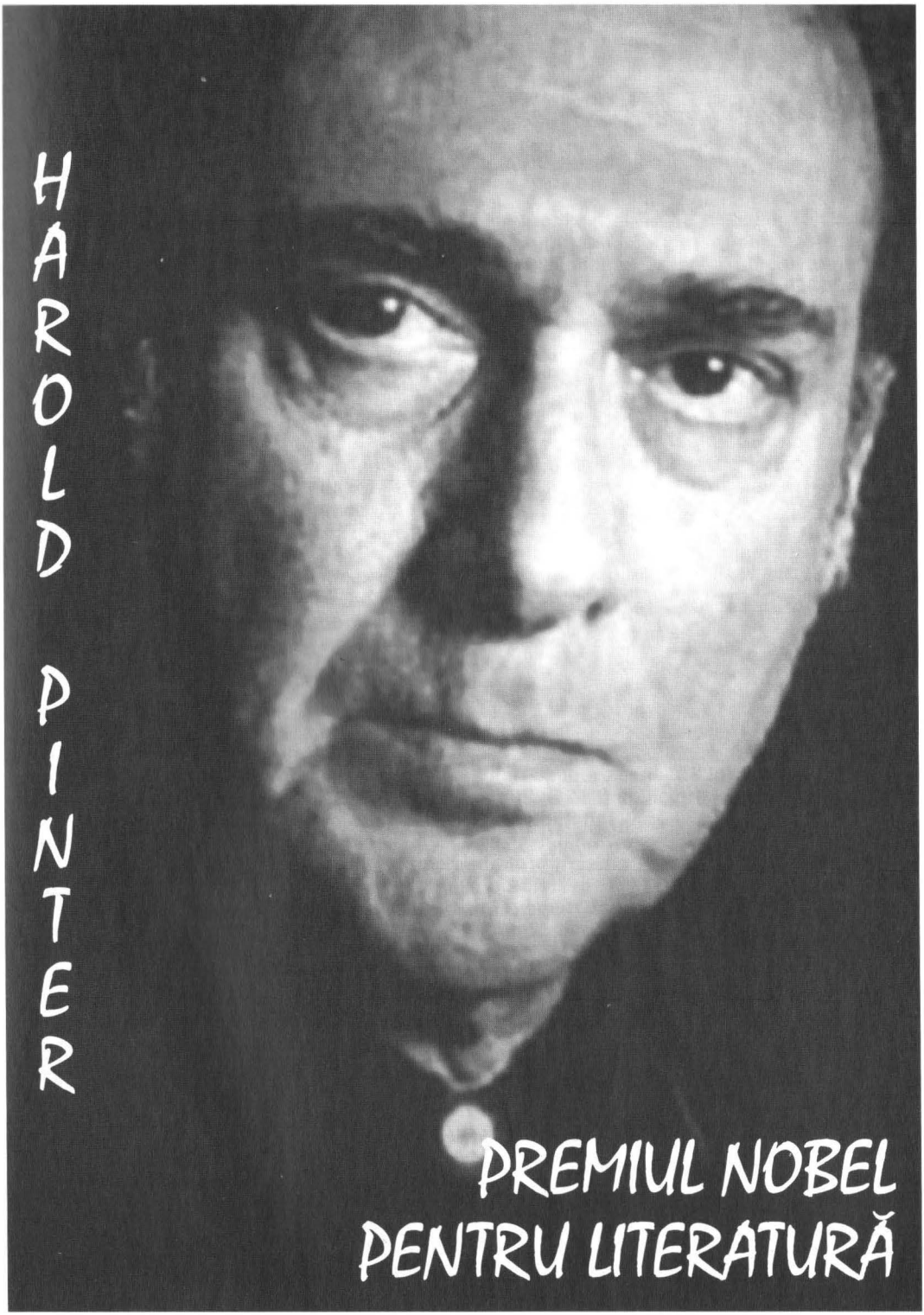
negre tensiuni, cu alte cuvinte, atmosfera stranie din scenă este rezultatul conlucrării compartimentelor spectaculare. Deşi, nici aici nu lipsesc „semnele" modalităţii regizorale – căreia, încă nu reuşesc să descifrez de ce îi e atât de necesară insistenţa asupra liniilor secunde din imagine. Suntem într-o casă unde s-a murit (unde „se moare"), decorul, personajele/ distribuţia „poartă" funebrul destin prin scenă. Dar, pentru că din dramă nu lipseşte tema asaltului creditorilor, regizoarea taie la nesfârşit spaţiul cu forfota lor (cu insensibilitatea lor de...manevranţi de decor). Şi secţionează derularea relaţiilor importante. Pentru că „va fi un incendiu", şemineul „trebuie să pâlpâie" anterior dezastrului, într-un „ameninţător avertisment". Altfel, aş spune că toţi actorii, fără excepţie, sunt „în roluri", cu un agajament care impune. Minus câteva locuri unde se joacă (de ce?) în „policier" ascunderea/descoperirea unor file testamentare, reprezentaţia este coerentă ca tonus, stil de interpretare, evoluţie a personajelor.

Lily Popa Alexiu *(Elise)*, George Sobolevschi *(Frederik)*, Oana Pavalache *(Gerda)*, Marcel Anghel *(Axel)*, Eudoxia Volbea *(Margaret)* sunt, fiecare în parte, concentraţi profesional şi asupra ansamblului şi asupra detaliilor rolurilor. Un spectacol care ţine atenţia spectatorului treză şi unde, în reprezentaţia pe care am văzut-o, scenele Elise–Axel şi Elise–Frederik mi-au apărut cel mai interesant modulate...

3. *„Ciuta"* de Victor Ion Popa

Greu de apreciat, în această montare, „negocierea" regizoarei Irina Popescu-Boieru cu textul. Ce a „văzut" în textul parcă limpede al lui V.I.Popa? Ce a „cerut" replicilor lui deloc sofisticate? Unde a dorit „să-şi ducă" eroii? O scenografie simplistă (Marfa Axenti) de panouri gri (încondeiate cu negru), pur şi simplu urâte, descrie locul acţiunii. Voaluri imprimate cu felurite flori, croite dezavantajos, o fac pe Carmen Anta (fata de 18 ani neîmpliniţi a piesei) să pară o mică matroană în devenire. Octav Şoimu („alesul"...Ciutei) e „învelit" într-un fel de salopetă neagră. În patul disperant al liricei ei iubiri cu Octav, Ciuta urcă, invariabil, în toate scenele „de gen" încălţată. Relaţia dintre tinerii amorezi e mai ales o continuă ceartă-cu-zguduituri. Se strigă mult, în pasionalitatea momentelor. Se gesticulează nesupravegheat. Octav Şoimu este „fotocopia" unui bădăran. Rostirea protagoniştilor nu poate fi urmărită, grevată de defecte de dicţie. O agresivitate – pe mai multe planuri – ce pune o umbră deasă asupra poeziei textuale. Şi aici avem „o lume de târg" ce flanează dezarticulat prin scenă, secvenţial. Avem şi un „contrapunct muzical" (tangouri „de epocă" – pesemne Fernic), contrapunct teoretic admisibil, dar ca ipostază ridicol pentru „actantul" laborios. Din piesă (sau inventate), figurile nu izbutesc să coaguleze într-un sens cât de cât ascendent. Încercările de a „portretiza" ale actorilor se lovesc de lipsa de logică a desfăşurărilor – şi de lipsa de gust a cadrului. In limita acestui „comportament" cu piesa, se ajunge ca, în mod paradoxal, singurul cert accent spectacular să fie produs de interpreta unui personaj de coloratură În context (o „fată de prin târg", care „vrea covrigi") – siluetă imaginată de regizoare şi care-i revine actriţiei Oana Tofan. Cum să rămâi în faţa cheltuielii actoriceşti de energie, din montarea aceasta elementar neprofitabilă, decât aproape interzis?!..

* Reprezentaţii din 9 şi 10 decembrie 2005.


HAROLD PINTER
PREMIUL NOBEL
PENTRU LITERATURĂ

Cătălina PANAITESCU

Între politică și literatură... Pinter!

Harold Pinter s-a născut la 10 octombrie 1930 în Hackney, o suburbie a Londrei, fiu al unui croitor evreu. La vârstă de 9 ani este evacuat, din cauza bombardamentelor, la Cornwall, fiind, astfel, despărțit de părinți, experiență care i-a marcat copilăria. Se întoarce în Londra abia în 1944. O scurtă perioadă de timp studiază la renumita Royal Academy of Dramatic Art (Academia Regală de Artă Dramatică) din Londra. Refuză să facă serviciul militar și, începând din anul 1950, timp de 10 ani, întreprinde turnee în diferite orașe din Marea Britanie cu diverse trupe de teatru jucând sub pseudonimul David Baron.

În 1950, tânărul Pinter publică prima sa poezie. Se căsătorește, în 1956, cu actrița Vivien Merchant, de care se desparte în 1980, pentru a se recăsători cu scriitoarea Antonia Fraser, fiică a lordului Longford. În 1957 scrie prima sa piesă de teatru într-un act, *The Room* (*Camera*), în spiritul teatrului lui Samuel Beckett, piesă care este reprezentată în premieră în același an. Urmează *The Birthday Party* (*Aniversarea*, 1958), *The Caretaker* (*Îngrijitorul*, 1960). Cu *The Homecoming* (*Întoarcerea acasă*, 1965) înregistrează un deosebit succes și marchează consacrarea lui ca autor dramatic. De-a lungul carierei sale a scris: 29 de piese de teatru, printre care *The Lover* (1962), *Old Times* (1970), *No Man's Land* (1974), *Betrayal* (1978), *Party Time* (1991), *Celebration* (1999) etc; 21 de scenarii de film, inclusiv celebra adaptare, din 1981, după romanul lui John Fowles, *Iubita locotenentului francez*. Începând cu anii '90, Pinter se ocupă mult mai mult de regia de teatru.

A fost distins cu numeroase premii. În 1966, obține din partea reginei Angliei distincția de Comander of the Most Excellent Order of the British Empire, iar în anul 2002 este numit Companion of Honour. Printre numeroasele premii literare sunt de menționat: Premiul de Stat al Austriei pentru Literatură Europeană și Premiul Pirandello. În ziua de 13 octombrie 2005, Academia Suedeză din Stockholm îi decernează Premiul Nobel pentru Literatură, motivându-se – printre altele – faptul că „în dramele sale dezvăluie prăpastia ascunsă sub pălăvrăgeala de fiecare zi și forțează pătrunderea în spațiul închis al opresiunii". Primele ecouri în rândul cronicarilor literari au fost diferite, în timp ce renumitul critic german Marcel Reich-Ranicki afirmă că a fost o „decizie bună și nimerită", Denis Scheck consideră această hotărâre a Academiei Suedeze drept „o ofensă pentru literatura mondială", scriitorul, în mare măsură „demodat", „nemaifiind la înălțimea timpului" (Sigrid Löffler). Harold Pinter este Doctor Honoris Causa al universităților din Reading, Birmingham, Glasgow și Stirling.

În ultimii ani, Pinter s-a angajat și pe tărâm social și politic. În 1985, întreprinde o călătorie în Turcia, împreună cu scriitorul american Arthur Miller, unde intervine în favoarea minorității kurde și a dreptului acesteia de a folosi propria limbă. Rodul acestei călătorii îl constituie piesa sa *Mountain Language* (*Limba muntelui*, 1988). Pinter s-a declarat adversar deschis al intervenției NATO în Kosovo și a intervenției militare americane și engleze în Irak.

În februarie 2005, Pinter s-a decis să renunțe la cariera de dramaturg, declarând că-și va canaliza toată energia către zona politică.

În 1958, când Harold Pinter intra la spectacolul, în matineu, al primei sale piese „serioase" **The Birthday Party** *(Aniversarea)*, faptul că într-o zi ar putea fi laureat al Premiului Nobel pentru literatură i s-ar fi părut și lui de-a dreptul absurd. A ajuns la câteva minute după ridicarea cortinei, iar când plasatoarea a încercat să-l împiedice să intre în sală, a reușit să o convingă că el era de fapt autorul. „Țin minte că ochii i s-au încețoșat brusc", povestește dramaturgul biografului său, Michael Billington. „Ah, tu ești!...", zise ea și a adăugat în șoaptă „Bietul de tine!". Pinter a intrat în sală ca să descopere numai șase spectatori prezenți la piesa lui. Avea 27 de ani, era falit și locuia într-o magherniță londoneză alături de soția și fiul său de câțiva ani. Cariera-i părea ruinată chiar înainte de a începe.

Pe 30 octombrie 2005, Harold Pinter a împlinit 75 de ani. Trei sferturi de secol! Laureat al Premiului Nobel, şi un diagnostic cumplit: cancer esofagian, cu care luptă de mai bine de trei ani. Acesta este şi motivul pentru care nu a fost prezent la Stockholm să îşi culeagă laurii după o viaţă dedicată scrisului şi teatrului.

Pinter s-a impus de la începutul carierei sale cu un stil propriu. Copil fiind, a fost evacuat de două ori din casa părintească în timpul celui de-al Doilea Război Mondial – o lume în care „iarna, după ora cinci după-masa era întuneric beznă... cu flash-uri de lumină la orizont... o lume frustrată sexual... Era un soi de disperare sexuală a locului. Oamenii chiar credeau că pot muri a doua zi."

În dicţionarele de termeni teatrali întâlnim conceptul de *pinteresc,* care poate să însemne orice, de la banalitatea discursului de zi cu zi, în care există sentimentul că ceva lipseşte, până la acte de violenţă verbală sau fizică iscate fără un motiv precis sau chiar rupte de acţiune. În ciuda amprentei imprimate în istoria literaturii dramatice, faptul că Harold Pinter este laureatul Premiului Nobel pentru literatură în 2005, a stârnit multe controverse la Londra, mai ales în cercurile literar-teatrale. *Să premiezi pe cineva care a renunţat la literatură pentru politică, şi a cărui politică este primitivă, isteric antiamericană şi pro-dictatorială, este un semn de degradare*

aproape 100% a agitației de la Stockholm, susține criticul Christopher Hitchens (Vanity Fair) pe când, Tom Stoppard, dramaturg, argumentează că *„...premiul a fost înmânat unui scriitor care nu numai că se pricepe atît de bine la ceea ce face, dar a schimbat scriitura multora dintre dramaturgii contemporani. Toată lumea l-a considerat dificil în 1958 – anul premierei* ***The Birthday Party*** *– iar doi ani mai târziu, aceiași oameni râdeau în hohote la* ***Îngrijitorul*** *în West End. El a situat teatrul într-un loc special și avut grijă ca și publicul să ajungă acolo„*. La Dublin, în Irlanda, directorul Teatrului Gate, Michael Colgan, afirmă că *„există un sentiment, în unii dintre noi, că Pinter este un om extraordinar care nu a fost întotdeauna apreciat. Cred că a fost neglijat fără motiv. Este un scriitor de o integritate rar întâlnită și, din acest motiv, mă bucur că suedezii au luat, de data aceasta, o decizie înțeleaptă.* Jeremy Irons, actor din prima distribuție a producției **Îngrijitorul,** care a jucat și în **lubita locotenentului francez**, scenariu semnat de Pinter, oferă un portret elocvent al scriitorului: *„Are o putere teribilă să își delimiteze teritoriul. Unii câini sunt așa. Îmi amintesc că eram într-un pub în Richmond – Simon Gray, Harold și cu mine – și discutam despre o avanpremieră. În spate, era un individ care își bea în liniște berea și, care stătea în spatele lui Harold, un pic prea aproape de el. Harold a devenit din ce în ce mai deranjat de el și, în cele din urmă s-a întors și i-a zis: «Scuzați-mă, ne cunoaștem?» Ăsta este unul dintre momentele 100% Harold Pinter.* Dramaturgul Michael Frayn este deopotrivă sensibilizat de calitățile personale și profesionale ale acestuia: *„este un om curajos, cu un suflet generos, care de nenumărate ori s-a ridicat și a susținut cauza celor persecutați. Am fost impresionat, în special, de călătoria sa în Turcia, unde a susținut cauza scriitorilor încarcerați, păstrându-și consecvența și fermitatea cu care a criticat imperialismul american. În același timp, mi s-a părut uimitoare spontaneitatea cu care a reacționat la nevoile colegilor săi".*

Discrepanța în ceea ce privește felul cum este perceput Pinter de conaționalii săi și de restul lumii este uimitoare. Dacă în Anglia este considerat deseori numai un „bătrân furios", în lumea largă este apreciat ca un mare scriitor și părinte al opresaților. Michael Billington susține că *„pentru Pinter, politica și personalul sunt indivizibile."* Iar juriul de anul acesta a surprins esența operei pinteresti pe care o descrie ca fiind aceea care *„descoperă abisul de sub pălăvrăgeala de zi cu zi și forțează intrarea în cercul opresaților."* În dialogul lui Pinter nici o replică nu este inocentă, întotdeauna există o luptă pentru putere dusă la limita prăpastiei. După cum, piesele de mai târziu, surprind nesiguranța, panica și ipocrizia ce se ascund în spatele măștilor autorităților politice.

Ce înseamnă Premiul Nobel pentru Pinter? În primul rând, o asemenea distincție aduce cu sine recunoașterea internațională a valorii sale ca scriitor. Când Samuel Beckett a luat Premiul Nobel pentru literatură în 1969, soția sa a descris vestea ca fiind catastrofală. În privința lui Pinter, având în vedere numărul de jurnaliști care încearcă să-l contacteze zilnic, înseamnă o invadare a spațiului personal pe care îl prețuiește atît de mult. În termeni financiari, Pinter își propune revitalizarea campaniei sale de promovare a drepturilor omului și de reabilitare a noțiunilor de „libertate" și „democrație", care, în optica lui, se pare că li s-a pierdut sensul în ultima vreme. În plus, trebuie luat în considerare și un suflu nou de energie, pozitiv, în lupta sa cu cancerul, ceea ce l-a făcut să accepte să joace în **Ultima bandă a lui Krapp** pe scena de la Royal Court, cu ocazia celebrării a 50 de ani de existență a acestui teatru.

Harold Pinter pe scenele noastre

Teatrul Mic, București – *Îngrijitorul.* Traducerea: Ivan Deneș. Olga Naum. Regia: Ivan Helmer. Scenografia: Helmut Stürmer. Distribuția: Vasile Nițulescu *(Davies),* Dan Nuțu *(Nick),* Nicolae Pomoje *(Aston).* Data premierei: 5 octombrie 1968.

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely", Timișoara – *Îngrijitorul.* Traducerea: Tibor Bartos. Regia: János Taub. Scenografia: Sándor Winterfeld. Distribuția: Ferencz Fabian (Aston), Karoly Sinka (Mick), Lájos Szábo (Davies). Data premierei: 16 mai 1969.

Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov – *Serată neprevăzută.* Traducerea: Andrei Bantaș. Regia: Mircea Marin. Scenografia: Doina Antemir. Mișcare scenică: Mihaela Babii-Totoianu. Distribuția: Mircea Andreescu *(Mc Cann),* Costache Babii *(Goldberg),* George Ferra *(Petey),* Maya Indrieș *(Meg),* Radu Negoescu *(Stanley),* Nina Zăinescu *(Lulu).* Data premierei: 22 ianuarie1983.

Teatrul de Stat, Oradea – *Aniversarea.* Traducerea: Horia Holban. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Sergiu Savin. Distribuția: Tania Filip *(Lulu),* Eugen

Nina ZĂINESCU și Costache BABII în *Serată neprevăzută.*
Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov.

Harizomenov *(Goldberg)*, Anca Miere-Chirilă *(Meg)*, Ion Mâinea *(Stanley)*, Eugen Țugulea *(Petey)*, George Voinese *(Mc Cann)*. Data premierei: 15 februarie 1983.

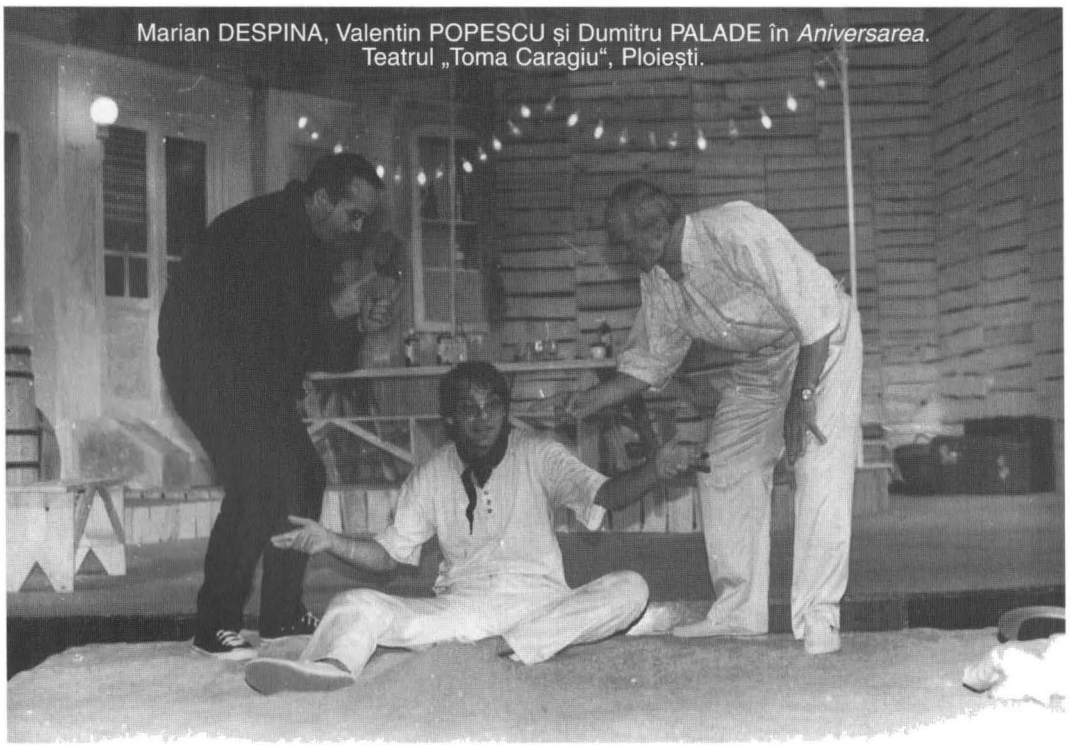
Teatrul Național, Timișoara – *Îngrijitorul.* Traducerea: Andrei Bantaș. Regia: Romeo Bărbosu. Scenografia: Virgil Miloia. Ilustrația muzicală: Adrian Ilica. Distribuția: Romeo Bărbosu *(Mick)*, Cristian Cornea *(Aston)*, Ștefan Sasu *(Davies)*. Data premierei: 10 mai 1992.

Teatrul Național, Craiova – *Îngrijitorul.* Traducerea: Ivan Deneș, Olga Maniu. Regia: Daniela Peleanu. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Distribuția: Valeriu Dogaru *(Aston)*, Remus Mărgineanu *(Davies)*, Marian Negrescu *(Mick)*. Data premierei: 8 octombrie1992.

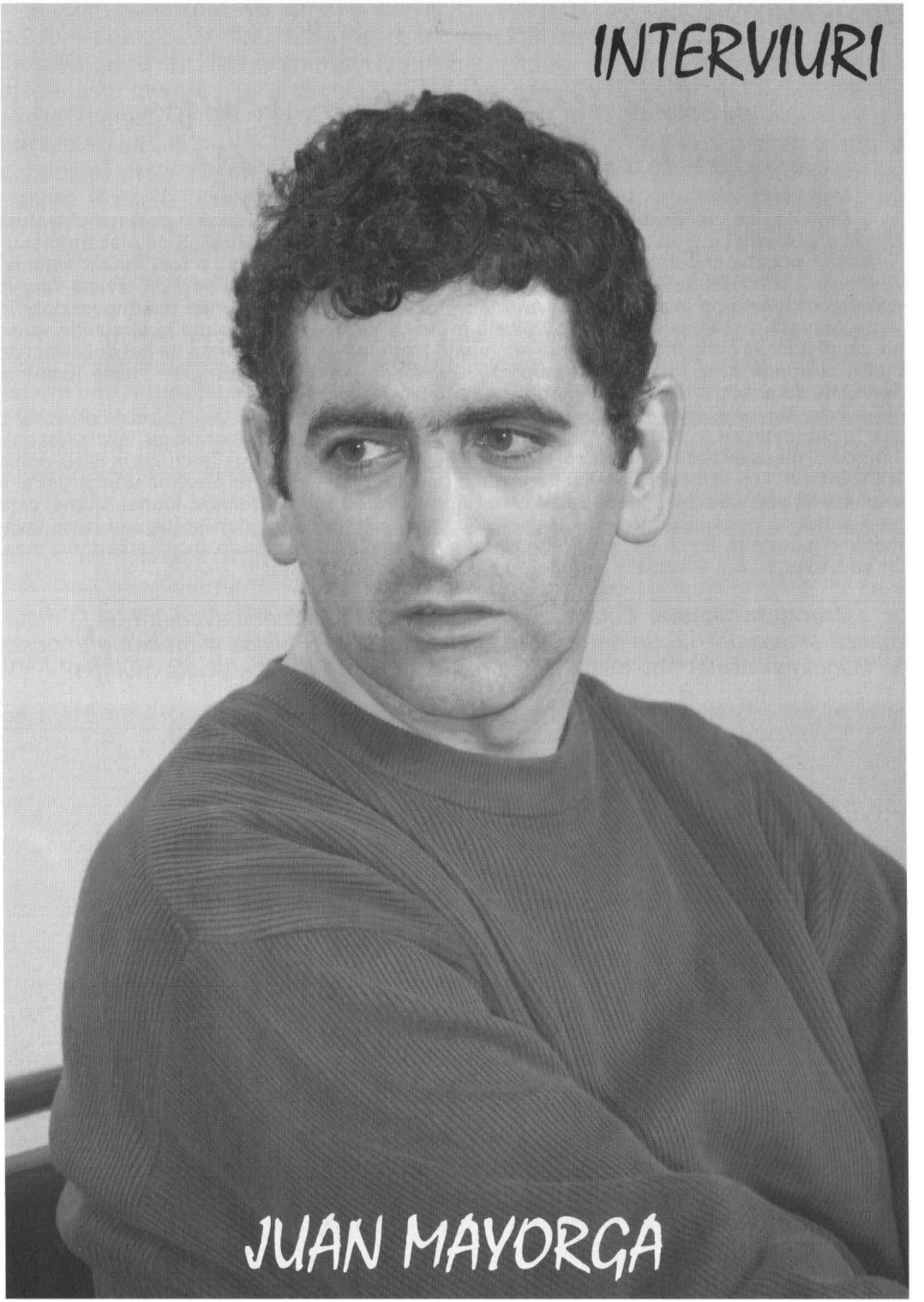
Teatrul Tineretului, Piatra Neamț – *Chelnerul mut.* Traducerea: Ara Șeptilici. Regia: Alison Sinclair. Scenografia: Adina Panaitescu. Distribuția: Florin Măcelaru *(Ben)*, Liviu Timuș *(Gus)*. Data premierei: 28 octombrie 1993.

Teatrul „Nottara", București – *Îngrijitorul.* Traducerea: Ivan Deneș, Olga Maniu. Regia: Constantin Rădoacă. Scenografia: Valentin Călinescu. Muzica de scenă: Liviu Marinescu. Distribuția: Constantin Cotimanis *(Aston)*, Ion Haiduc *(Mick)*, Ștefan Sileanu *(Davies)*. Data premierei: 24 mai 1994.

Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești – *Aniversarea.* Traducerea: Andrei Bantaș. Decorul: Daniel Răduță. Costumele: Anca Răduță. Regia: Emil Mandric. Ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Coregrafia: Marcela Țimiraș-Mădan. Distribuția: Corina Druc *(Lulu)*, Marian Despina *(Mc Cann)*, Dumitru Palade *(Goldberg)*, Alexandru Pandele *(Petey)*, Valentin Popescu *(Stanley)*, Lucia Ștefănescu *(Meg)*. Data premierei: 12 iunie 1994.



Marian DESPINA, Valentin POPESCU și Dumitru PALADE în *Aniversarea*.
Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești.


INTERVIURI
JUAN MAYORGA

Juan MAYORGA:

„Iubesc teatrul ce spune povești prin care putem vedea viața"

Discuția cu scriitorul Juan Mayorga a fost consemnată după spectacolul-lectură *Hamelin*, **prezentat în** Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la **Teatrul „Sică Alexandrescu" – Brașov, spectacol care a avut loc în prezența autorului. Tot atunci, a fost lansat volumul** *Teatru spaniol contemporan* **din seria** Dramaturgie de azi, **serie recent inițiată de revista *Teatrul azi* și coordonată de Ioana Ichim și Andreea Dumitru. Volumul răspunde unei nevoi doar în parte onorată de cartea de teatru publicată în România, aceea de a pune în circulație valori ale dramaturgiei contemporane și din alte spații teatrale. Selecția operată de cei doi critici de teatru cuprinde șase piese scrise după 1990 – așadar, nouă dramaturgie –, texte jucate și apreciate de public și specialiști nu doar pe scenele spaniole.**

Juan Mayorga este cunoscut în România și prin textul *Scrisori de dragoste către Stalin*, **pus în circulație de** Atelierul European de Traduceri **din Orléans în colaborare cu** Teatrul Național Timișoara, **piesa având un spectacol-lectură la** Festivalul Internațional de Teatru **de la** Sibiu, **ediția 2005. Interviul ce urmează sper să-i convingă pe cititori că se află în preajma unui artist și a unui intelectual sensibil la lumea prin care trece. Și vreau să-i mulțumesc Ioanei Anghel care ne-a ajutat să comunicăm vorbind fiecare propria limbă maternă, dar înțelegând bune fragmente din cealaltă limbă. Pe Ioana am chinuit-o cu jumătăți de expresie și cu nerăbdarea mea, iar ea a avut cu noi o răbdare de înger și o eficacitate pe măsură!**

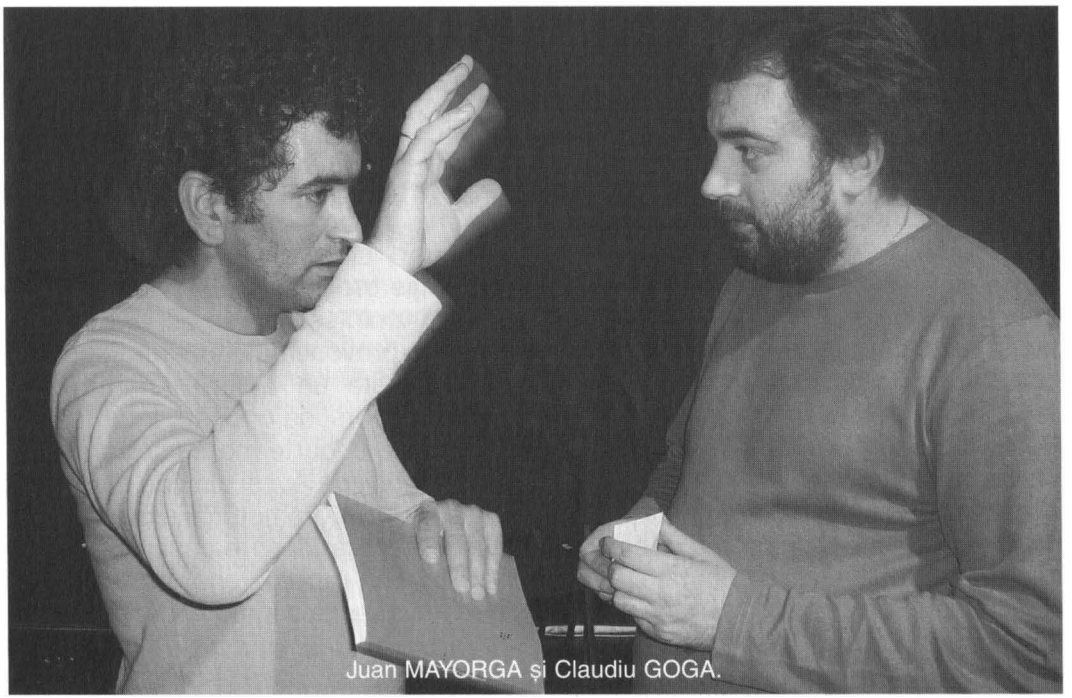
Crenguța Manea: *Este foarte interesant traseul dumneavoastră de la matematică și filosofie, cu un doctorat în filosofie despre „Politică și memorie în opera lui Benjamin Walter", ați trecut la teatru. Cum s-a petrecut această mutație?*

Scenă din spectacolul-lectură cu piesa *Hamelin* la Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov.

Juan Mayorga: Nu am abandonat nici filosofia, nici matematica; chiar dacă par lumi complet diferite, în realitate sunt mult mai apropiate decât par. În principiu, filosofia pare să fie regina universului abstract, în timp ce teatrul pare că stăpânește imperiul lumii concrete. Fără îndoială, de la *Antigona* lui Sofocle, au existat dramaturgi, scriitori, care au fost capabili să extragă ceea ce e universal din particular, să arate prin teatru marile conflicte, marile dezbateri. În plus, teatrul e capabil să prezinte ceea ce nu e posibil să spui prin concepte. ***Hamelin*** vorbește despre violență, justiție, limbaj; bineînțeles, nu este o dezbatere finalizată, dar atrage atenția asupra acestor probleme; teatrul îi poate face pe oameni să se gândească la aceste lucruri. Răspunzându-vă la întrebare, limbajul matematic, la fel ca și scriitura dramaturgică, este foarte riguros, precis. Dramaturgul, ca și matematicianul, lucrează cu niște structuri foarte exacte, cu o compoziție exactă, pe care trebuie să le combine astfel încât să ajungă la rezultatul dorit. Există o parte a matematicii, topologia, care presupune proiectare în spațiu; teatrul, la rândul său, trebuie să aibă foarte clară această proiecție în spațiu. De exemplu, în ***Hamelin***, biroul lui Montero este esențial, ce se vede pe fereastra biroului este precizat, de asemenea. Această esențializare a spațiului este punctul în care viziunea matematică și dramaturgică pot să coincidă.

C.M.: *„...a spune adevărul înseamnă a face vizibilă realitatea, pentru că realitatea nu este niciodată evidentă." – e o afirmație a dumneavoastră care pentru mine, după ce am participat la spectacolul-lectură* Hamelin, *capătă acum și o altă perspectivă. Jocul aparențelor, realitatea sensibilă, senzuală, pot uneori să disimuleze, să acopere realitatea esențială.*

J.M.: Adevărul, la rândul său, nu este evident; avem nevoie de artificii, de trucuri, de mască, de alte procedee, pentru a spune adevărul. Prin asta, teatrul se



Juan MAYORGA și Claudiu GOGA.

Juan MAYORGA și actorii Demis MURARU, Marius CISAR și Vlad JIPA.

apropie de filosofie; ne descoperă și ne ajută să înțelegem în ce lume ne aflăm și care sunt datele ei, ce este viața noastră.

C.M.: *Este vorba de căutarea prin teatru a sensurilor care ne ordonează existența, a atitudinilor pe care ni le descoperă teatrul?*

J.M.: Teatrul în care cred, teatrul pe care-l apreciez și pe care-l iubesc, este teatrul ce ne spune povești prin care putem vedea viața.

C.M.: *În* Hamelin *m-a interesat foarte mult personajul Acotador, un fel de narator implicat. Mi s-a părut creat plecând de la o modalitate dramaturgică brechtiană; receptarea spectacolului se face mai ales prin acest personaj care intermediază lumea scenei și a spectatorilor.*

J.M.: Într-adevăr, Acotador vine dintr-o tradiție brechtiană; un personaj care aparent se distanțează, care din când în când îți amintește că te afli la un spectacol; este un personaj cald, profund uman și care provoacă clarificarea identității celorlalte personaje. În același timp, Acotador este un artificiu dramaturgic, replicile lui permit orice distanțare față de celelalte personaje, poate intra în mintea lor, în gândurile lor, îi poate analiza dinafară. Are o foarte mare libertate; e un personaj care vine și din tradiția dramaturgiei *Secolului de Aur* și din cea a teatrului elisabetan, are legături și cu teatrul lui Shakespeare. Și în dramaturgiile menționate, unele personaje ne informau despre viața intimă a altora, despre pasiunile, trăirile lor, despre lumea lor interioară. De asemenea, tot prin replicile unor personaje ca Acotador se realizează „o scenografie verbală" care creează o lume fizică, materială, locul acțiunii. Ca și în teatrul elisabetan sau în cel al *Secolului de Aur*, ***Hamelin*** încearcă să facă din spectator un complice la ceea ce se petrece pe scenă.

C.M.: *Mi-a reținut atenția o altă afirmație făcută de dumneavoastră pe care am citit-o în prezentarea făcută de Andreea Dumitru în* Teatrul spaniol contemporan: *„spectacolul aparține regizorului"; evident, textul aparține scriitorului. Din punctul dumneavoastră de vedere, ce aparține spectatorului, care-i locul său în lumea teatrului?*

J.M.: Cu toții, autor, regizor, actori, lucrăm pentru spectator. Teatrul trebuie să fie o dovadă de dragoste oferită oamenilor. Pentru mine, teatrul care se mărginește la o expunere narcisistă a individului, nu are nici o valoare. Prin spectacolele pe textele mele, eu nu vreau să fiu confirmat, recunoscut; de multe ori, textul știe lucruri la care autorul nu s-a gândit. Uneori, regizorul descoperă lucruri la care eu nu m-am gândit și care există în text, sunt coerente cu structura lui. De exemplu, Claudiu Goga a ales alt tip de actor pentru personajul Josemari decât actorul care l-a jucat la teatrul madrilen **La Abadia** (aici a avut loc premiera absolută a piesei ***Hamelin***, 12 mai 2005); Mihai Bica, actorul din spectacolul-lectură de la Brașov, este un actor capabil să-l interpreteze și pe Josemari-copil și adult. Eu nu am prevăzut această posibilitate și pentru mine a fost formidabil să o descopăr în lectura de aici.

C.M.: *Citind* Scrisori de dragoste către Stalin *și* Hamelin *am observat că încercați să precizați viitorul spectacol printr-o o serie de notații din didascalii; atunci când vă aflați la spectacole după textele dumneavoastră, vi s-a întâmplat să vă simțiți frustrat de nerespectarea unora dintre indicațiile făcute?*

J.M.: Bineînțeles, ca om de teatru am avut parte de momente fericite și de frustrări. Cred că în didascalii trebuie notat ceea ce ca autor nu poți negocia, acele elemente fără de care spectacolul nu poate exista. În ***Scrisori...*** singura notă legată de spațiu spune: „...în casa familiei Bulgakov, în locul în care Bulgakov scrie"; și nu am descris acel loc – poate fi un birou uriaș sau unul mic, poate fi un scaun sau mai multe, depinde de opțiunea regizorului. Important este ca acțiunea care se dezvoltă să aibă loc în spațiul cel mai intim al personajului, scriitorul Bulgakov, și acest spațiu să fie invadat de dictatorul Stalin, să fie dominat de acesta.

C.M.: *Tema centrală din* Scrisori... *este relația artistului cu o putere totalitară, cu un spațiu concentrațional. În Spania, dictatura franchistă s-a încheiat în1975 – o dictatură diferită, totuși, de cea comunistă care s-a manifestat mult mai atroce și a făcut mult mai multe victime. Direct ați cunoscut foarte puțin regimul franchist, sunteți născut în 1965, la Madrid; experiența dumneavoastră biografică este restrânsă în ceea ce privește franchismul. În piesă, Bulgakov este măcinat de nevoia de a-l întâlni pe Stalin, e un soi de fascinație malefică exercitată de dictator asupra scriitorului. Până la urmă, imaginația lui Bulgakov este contaminată, otrăvită și ajunge să creeze un Stalin pentru uz propriu cu care să se poată negocia. De ce ați ales tema cenzurii, relația artistului cu puterea discreționară?*

J.M.: Din întâmplare, am citit chiar scrisorile reale ale lui Bulgakov către Zamiatin și ele m-au inspirat pentru început. Cazul lui Bulgakov, experiența lui m-a interesat, chiar dacă nu am trăit o experiență similară atât de dură. Cred că e bine ca un artist să fie preocupat mereu de relația cu Puterea; mă întreb dacă și ce preț plătesc pentru libertatea mea de creație. Omul de teatru vrea să se simtă complet liber, să abordeze orice temă, dar întotdeauna se plătește un preț. Există diferite moduri de a domina; ce teme alege un dramaturg, un scriitor, cum le exprimă, ce spectacole montează un regizor, acest tip de alegere poate fi indus. În orice caz, cred că arta trebuie să aleagă momente istorice foarte puternice pentru a da o imagine a generalului. Relația dintre Bulgakov și Stalin este una mult mai interesantă decât cea dintre Franco și un scriitor spaniol. Franco și acoliții săi nu se arătau interesați de cultură și cenzura ideologică nu era atât de puternică,

Scenă din spectacolul *Scrisori de dragoste către Stalin.*

poate, și datorită inculturii lor. Este imposibil să te gândești la Franco interesat de creația unui scriitor, a unui autor de teatru, pe când în cazul lui Stalin este posibil. Brutal, chiar incult, mi-l pot imagina mergând la teatru, la **Balșoi**, la spectacole de balet, la concerte. În Spania, disidența s-a bucurat de un mare prestigiu, în timp ce în Uniunea Sovietică disidentul era „un dușman al poporului" și aceasta din cauza pervertirii cuvintelor, a limbajului, de către Putere. (Este și unul dintre motivele pentru care puterea comunistă era mai perversă decât cea franchistă; un contrarevoluționar în Spania nu era un dușman.) Însuși Bulgakov devine victimă a cuvintelor, el „un muncitor" cu cuvintele. Într-un anume sens, tema pervertirii limbajului de către putere, relația dintre limbaj și putere, apare și în ***Hamelin***. Judecătorul Montero și Raquel, psiho-pedagog, țin discursuri birocratice.

C.M.: *Discursuri „de plastic" în care se reproduc clișeele democrației și prin care este pusă în discuție birocrația instituțiilor.*

J.M.: Sigur!

C.M.: *Realitatea românească se confruntă cu mimarea glorioasă, chiar dacă imbecilă, a limbajului plastifiat al instituțiilor Uniunii Europene.*

J.M.: Înțeleg, este întâlnit și în Spania. Într-adevăr, limbajul personajelor amintite este unul birocratic, artificial. În opoziție, limbajul familiei lui Paco, al lui Feli, este sărăcit, dominat de al celorlalte personaje.

C.M.: *Identitatea lor lingvistică este pulverizată de forța limbajului puterii, sărăcia lor are drept consecință confiscarea limbajului.*

J.M.: Exact! Sărăcia începe prin sărăcia limbajului, prin incapacitatea de a-ți ordona propriile experiențe într-o poveste, într-o narațiune; se ajunge în situația în care viața ta e povestită de ceilalți și controlată de ei prin limbaj. Istoria lui Josemari este spusă de Raquel și ea îi controlează în felul acesta relațiile și acțiunile. În scena de la căminul-școală când, în sfârșit, familia ar putea vorbi, ei

Scenă din spectacolul *Animale de noapte.*

spun doar fraze stereotipe despre viața cotidiană: ce-ai mâncat, ce-ai făcut după-amiază. Ei nu comunică în mod real și de aici începe sărăcia lor, mizeria lor.

C.M.: *În* Hamelin *există și tema vinii, a păcatului, și a prețului care trebuie plătit pentru păcatul săvârșit, iar aceasta este una dintre temele centrale ale dramaturgiei antice. Cu povești contemporane, cu realități contemporane, lumea piesei dumneavoastră trimite la o problemă universal și profund umană, esențială, cea a vinovăției.*

J.M.: Cred că în ***Hamelin*** există un personaj cu adevărat tragic, Rivas; un pedofil ca el care se îndrăgostește de un copil, îl iubește, nu poate înțelege, nu-și poate realiza dragostea fără violență. Dintr-un punct de vedere, el este bolnav, nu poate fi fericit; Rivas poate să-l iubească pe Josemari cu adevărat, dar o astfel de iubire nu se poate consuma fără violență, fără a distruge obiectul iubirii sale.

C.M.: *Cred că acesta este păcatul: Rivas îl transformă pe copil, pe Josemari, în obiectul iubirii și nu-i respectă acestuia subiectivitatea, propria voință.*

J.M.: Până la urmă, ***Hamelin*** vorbește despre responsabilitatea fiecărui spectator pentru ceea ce i se întâmplă lui Josemari și tuturor celor asupra cărora se exercită orice fel de violență. Presa nu pune în discuție responsabilitatea, ea informează doar și se ocupă de partea spectaculoasă a răului, și asta e grav. Despre responsabilitate, cred, trebuie să vorbească și teatrul, și un alt tip de jurnalism. Iar spectatorul trebuie să fie determinat să se gândească la astfel de lucruri, poate și la soluționarea lor. Raquel și Montero nu vor să se întrebe ceva foarte important: în ce măsură ceea ce i se întâmplă lui Josemari depinde de sărăcie, de lipsa de educație.

C.M.: *Lipsa de șansă care se răsfrânge și asupra lui Josemari este o responsabilitate socială?*

J.M.: Categoric! Paco, tatăl lui Josemari care tolerează relația fiului său cu Rivas, este profund responsabil pentru nenorocirea la care se ajunge. Dar lui

trebuia să i se permită să ajungă la o stabilitate socială și economică care, poate, l-ar fi ferit de duplicitate. Iar dacă Paco nu are posibilitatea de a-și întreține familia, avem fiecare o parte de răspundere, consimțim într-un fel la ceea ce se întâmplă.

C.M.: *Dacă discursul dumneavoastră este unul etic, cu marcate accente moraliste, piesa* Hamelin *nu are nimic didacticist, explicit moralizator. Spectatorul poate alege atitudinea pe care s-o manifeste.*

J.M.: Sper să fie așa; spectacolul de la Madrid a stârnit multe controverse în legătură cu fiecare personaj.

C.M.: *Ne-ați spus că* Hamelin *este inspirat dintr-un basm popular: un ținut este invadat de șobolani și un flăcău reușește să-i scoată de acolo cu cântecul unui fluier; pentru că nu este recompensat, se întoarce, și tot cu puterea cântecului, îi atrage la el pe toți copiii din ținut și ei nu se mai întorc la părinți. Care era seducția acelei muzici?*

J.M.: Acotador spune la sfârșit că unul dintre momente trebuie subliniat cu muzică. Care e acea muzică, a auzit-o cineva? Eu mi-aș dori ca fiecare spectator să-și propună propria muzică.

C.M.: *Și muzica aleasă de Juan Mayorga?*

J.M.: Eu am avut norocul să nu am o copilărie rănită; nu cred că am auzit vreodată muzica seducătoare, dar extrem de periculoasă, a fluierașului. Cred că această muzică are putere atunci când alte armonii nu se fac auzite. Copiii abandonați, singuri, sunt expuși acestei ispite a răului.

Crenguța MANEA

Ioana ANGHEL, Andreea DUMITRU, Juan MAYORGA și Iulia BUTTU.

Vava ȘTEFĂNESCU:

„Port în mine câteva clipe de rai"

Delia Voicu: *Ți-ai asumat o condiție grea, aceea de a practica dansul într-o țară în care el nu este nici popular, nici atât de iubit la scară largă, nici foarte cunoscut. Cum îți găsești resorturile interioare să o iei mereu de la capăt?*

Vava Ștefănescu: Și eu mă întreb. Norocul meu e că nu sunt singură. Tot deschidem uși, care ni se tot închid, și iar cădem în clandestinitate, în afara drepturilor artei, în schizofrenie. Au avut loc, totuși, numeroase întâmplări fericite din care ne hrănim încă. De exemplu, la MAD (Centrul Multi Art Dans), în doi ani și jumătate – adică în aproape două stagiuni permanente – am reușit să formăm un public care ne-a rămas devotat, oriunde s-ar afla. În vara închiderii MAD-ului, am fost invitată la una dintre Galele Dansului de la Odeon, unde se prezentau trei dintre producțiile noastre. Am fost surprinsă să văd la intrare o mare parte a publicului plătitor pe care îl cunoșteam de la MAD. Îmi place să cred că generația mea este o prezență activă care a organizat evenimente sau instituții private ce au influențat pozitiv consolidarea lumii noastre profesionale.

D.V.: *Nu e totuși un public format, în majoritate, din practicieni ai dansului?*

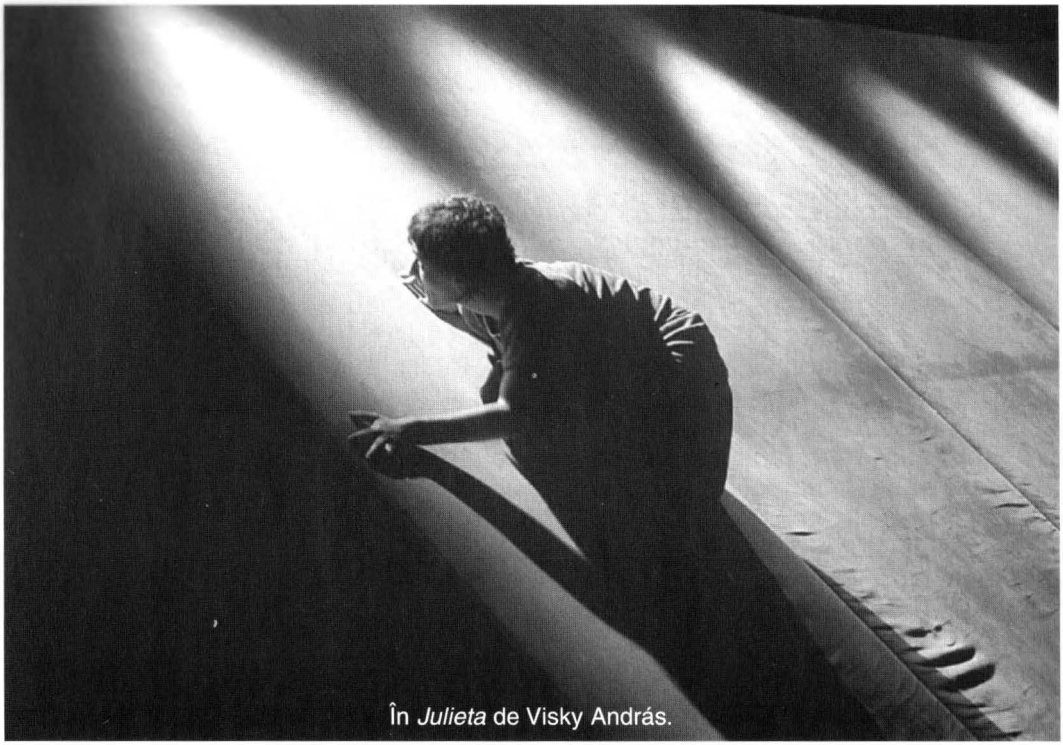
V.Ș.: Un fenomen de nișă, ca în toate artele, sigur că există. Dar cred că dansul face excepție, într-o oarecare măsură, poate și pentru că nu se găsește „pe toate gardurile" – lumea vine și pare să aibă nevoie de această formă de exprimare. Dar public interesat există, dacă ne gândim la Galele de care aminteam sau la succesul celor două ediții ale *IndepenDance*, unde s-au spart ușile, la toate festivalurile internaționale găzduite la noi... pentru a da doar exemplele evidente. Dar cred că lumea are nevoie de această artă fie că e vorba de divertisment formal, fie că el e o expresie a unei atitudini sau reflecții asupra timpului pe care-l trăim. Fie ca practicieni amatori, fie ca fideli consumatori.

D.V.: *În urmă cu câțiva ani, mulți critici de teatru s-au interesat de dansul contemporan. Au reușit să rămână în contact cu această lume?*

V.Ș.: Nu, din păcate. Cu foarte puține excepții. Într-o primă fază, ei ne-au ajutat mult, încercând să recupereze cumva ceea ce se întâmplase în viața coregrafică. Însă e totuși un domeniu separat. El a evoluat și se simte nevoia specializării în branșă. Dar încă există critici de teatru care consemnează și analizează acest fenomen. Miruna Runcan este unul dintre ei. Singura specialistă în domeniu este însă Liana Tugearu, care face cercetare și recuperare a memoriei dansului. Nu e destul să fii dansator ca să poți scrie despre această artă. Trebuie să vezi foarte mult, să înțelegi cum evoluează ea.

D.V.: *Te-ai implicat, după '90, în toate șantierele care s-au deschis – companii independente, căutări de limbaj artistic, înființarea învățământului superior în coregrafie. Din unele, te-ai și retras. De ce?*

V.Ș.: Am predat la Liceul de Coregrafie, apoi la catedra de Creație din UNATC. Țineam cursurile practice, de dans contemporan, făceam asistență la creație, am și condus o clasă. A fost poate una dintre cele mai bogate și mai fructuoase perioade din cariera mea. Am invitat artiști plastici, am făcut studii de compoziție, de arhitectură, ne-am întâlnit cu muzica *live*, cu teatrul. Când s-a născut MAD-ul, deja puteam să fac diferența dintre cele două sisteme, știam ce-i



În *Julieta* de Visky András.

lipsește și unuia, și celuilalt. Am ales să îmi concentrez energia spre ceea ce propunea un sistem de lucru independent: libertatea de gândire, dezbaterea și confruntarea directă, multiplicarea interlocutorilor. Cred că a fost foarte important să avem șansa alternativei. Acum predau expresie corporală la Facultatea de Teatru din Cluj-Napoca, la clasa Miklós Bács. E un contact care-mi prieste, deși mi-am promis că n-o să mai predau decât după 50 de ani. Sistemul de atelier mi se pare mai eficient. De aceea nu refuz invitații precum cea de la Summer School Mainz – pentru doctoranzi din toată lumea, unde am lucrat pe tema „Body and media , body as a media".

D.V.: *E un poncif, dar totuși, ce te-a condus spre dans?*

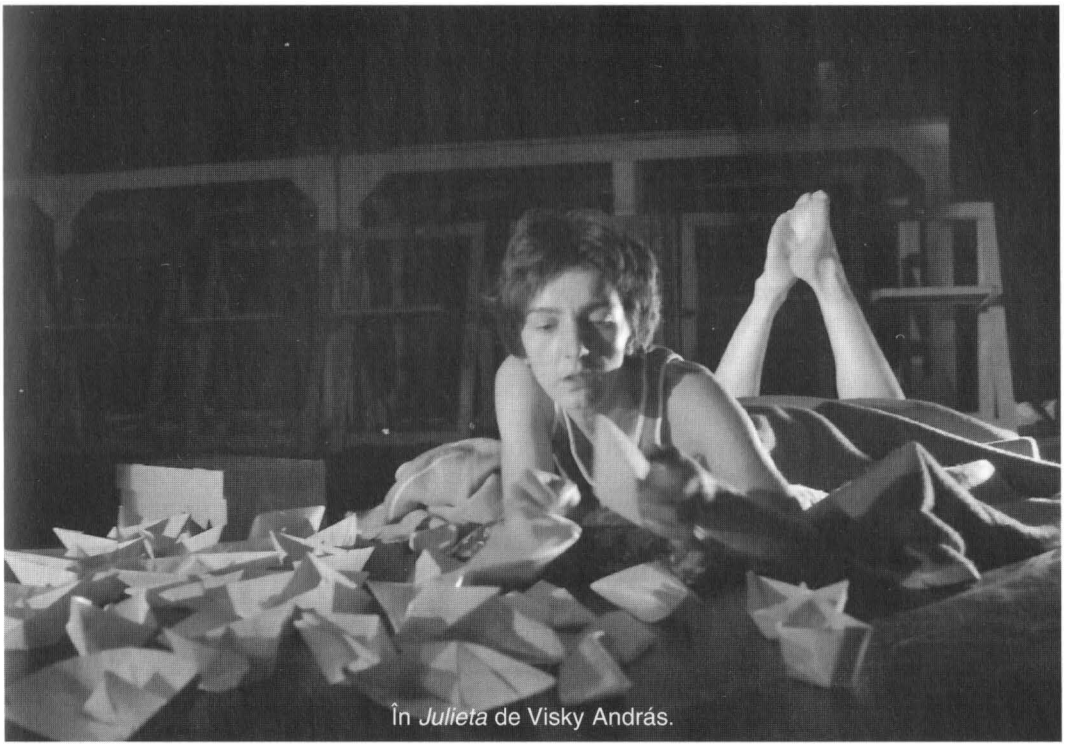
V.Ș.: Pe vremea copilăriei mele, nu erau decât școlile de balet clasic de la București și Cluj-Napoca. M-am dus să mă fac „balenă". Veneam dintr-o școală sportivă, iar părinții s-au arătat foarte deschiși și m-au tratat, de atunci, ca pe un om mare. Am început din clasa a IV-a Liceul de Coregrafie. Dansul clasic, apoi dansul contemporan.

D.V.: *Ce raporturi mai ai acum cu dansul clasic?*

V.Ș.: Dansul clasic face parte din muzeistică și e vizitat ca atare. Dar mă fascinează corpurile inteligente. Mă gândesc la Aliss Popescu Tarcea, cu care am lucrat la Teatrul „Oleg Danovsky" (când încă mai exista). De câtva timp, mă interesează relația cu oamenii, cu corpul „ne-educat", cu filmul.

D.V.: *În vara aceasta ai fost invitată cu o asemenea lucrare în Japonia.*

V.Ș.: Am fost la *Expo 2005* cu *Miorița*. Era o instalație coregrafică la care am colaborat cu artistul vizual Marius Perțe. Film, fotografii, animație, dans *live*, muzica *live* a grupului „Einuea", care avea teme românești și bizantine, accente



În *Julieta* de Visky András.

stranii. Povestea era demitizată destul de bine, impactul vizual era puternic. Subiectul era prezentat pentru zilele noastre. La sfârșit, din șirul de oițe, oaia neagră sare și se așază pe hartă, în dreptul României...

D.V.: *Ce posibilități ai să afli ce se întâmplă în lume?*

V.Ș.: Am avut noroc. Prin crearea MAD-ului, am fost invitată de foarte multe ori în Europa, la festivaluri, de către alte organizații similare sau parteneri. Apoi, am câștigat o bursă de studii la Paris, iar masteratul în cooperare artistică internațională, pentru care trebuia să facem un proiect cu trei țări partenere, mi-a oferit alte ocazii de a vedea spectacole. Practic, am stat foarte puțin la Paris. Locuiam la Berlin, mergeam la spectacole la Cannes, Montpellier, Lille, în Bruxelles, Düsseldorf. Am văzut foarte mult – mode, tendințe, estetici. Am reprezentat România la câteva conferințe organizate de Ministerul Culturii francez, vorbind despre experiența MAD și despre politicile culturale și de finanțare. Consider mobilitatea artistului extrem de importantă, iar la acest capitol sunt încă mari probleme în România.

D.V.: *Ați avut sprijin financiar „oficial" în România?*

V.Ș.: Totul s-a obținut cu foarte mare efort. Pentru alte arte sau reprezentanți, drumul era, cumva, bătut. De aceea MAD-ul a contat atât de mult. Nu se gândea nimeni să facă o Casă pentru dans, nu se gândea nimeni la sistemul independent, la cel viabil independent. Cu greu se gândesc și acum. Poate din cauza imaginii pe care o are comunitatea dansului, cu falsele ei războaie și conflicte. Mai întâi, falsul război dintre clasic și contemporan, apoi recentul așa-zis conflict între generații. Desființarea MAD-ului mi s-a părut un eșec. Dar, după doi ani petrecuți în străinătate și încă un an de re-acomodare, cred că a fost un mare câștig. Era o

atmosferă autentică, de libertate, publicul reacționa real. În plus, s-a creat un context. Acum există, poate și datorită nouă, Centrul Național de Dans, susținut din bani publici. Sper să primească tot ce-i trebuie pentru a intra (cu toții) în normalitate.

D.V.: *Ce imagine pregnantă de dans porți în tine?*

V.Ș.: Port în mine câteva imagini-senzații-clipe-de-rai: cele din *Uitarea*, în regia lui Mihai Măniuțiu, pe textul lui George Banu, cu Sylvain Groud ca partener sau *Solo on-line* cu Irina Wintze...

D.V.: *În privința creației, spre ce zone te îndrepți acum?*

V.Ș.: Trec de câțiva ani de la o fază la alta. Simt că mă plictisesc de limitele corpului destul de repede, deși dansez cu drag și fac multă mișcare coregrafică atunci când am ocazia. Dar sunt foarte fericită atunci când n-o mai fac. „Esența mișcării este nemișcarea" – a spus-o Gabriel Spahiu, unul dintre actorii mei preferați. Cred că au mai rămas zone încă neexplorate în care corpul și mișcarea coregrafică sunt elemente ale unei compoziții și nu neapărat cele centrale.

D.V.: *Ce crezi că vei face atunci când vei simți – dacă vei simți – că trebuie să renunți la dans?*

V.Ș.: Deja am niște semne că se apropie acest termen. Anul trecut, la *Solo on-line*, am rămas blocată de spate la un moment dat. Și mi-am zis că dacă mi se ia și asta, nu știu ce-o să fac. Am trecut de faza când puteam să fac orice. Dar posibilități și dorință există. Acum mă îndrept spre film, spre instalație. O să numesc aici *Ficțiunea obiectelor*, pe care am prezentat-o la Paris și a avut succes, o producție MAD. Prezența umană era creată de mișcarea obiectelor electrice prezente pe scenă, proiecții de film, lumină și sunet. Se trecea de la antropologia umană la cea creată de obiecte. Și la Paris am făcut o instalație, cu obiecte, film, discurs, cu ciorbă. Am jucat într-un film de călătorie-ficțiune al unei regizoare indiene. Spre zona asta mă voi îndrepta, alături de coregrafia de teatru.

D.V.: *Faci parte din echipa Teatrului Național din Cluj. Cum e să lucrezi, de astă dată, cu actorii?*

V.Ș.: Bine și straniu, în același timp. Din păcate, nu am lucrat foarte mult cu actorii Naționalului clujean. Am avut ocazia să lucrez mai mult cu echipa Teatrului Maghiar. Dar de fiecare dată a fost o întâlnire extraordinară.

D.V.: *De ceva vreme lucrezi constant cu Mihai Măniuțiu. Nu-ți e teamă că te repeți?*

V.Ș.: Nu. Cu Mihai Măniuțiu, n-ai cum. El s-ar plictisi primul.

D.V.: *Uneori nu copleșești regizorul?*

V.Ș.: Numai dacă mă lasă el.

D.V.: *Și totuși, în* Intrusa, *care crezi că era ponderea coregrafiei față de restul spectacolului?*

V.Ș.: Dacă a balansat spre coregrafie, a fost o decizie a regizorului. În echipă, pui la bătaie tot ce ai în acel moment. Numai așa proiectul are de câștigat. De exemplu, în *Julieta* de Visky András, el a fost „coregraful": a tăiat trei sferturi din coregrafia mea.

D.V.: *Și din text.*

V.Ș.: A acceptat mai mult decât propusese inițial: vroia să lase doar doi la sută. Și așa am ajuns la trei sferturi. Domnul Visky András a fost bucuros și uimit să vadă cât s-a reținut din textul dumnealui. Propunerea așa era: să vorbesc mai mult decât să dansez. A trebuit să învăț să fac ca actorii. De-acum, voi fi mult mai blândă cu ei. Eu sunt doar unul dintre elemente. Alegerea e justă tocmai pentru că

nu sunt actriță. Comunicarea fragilă capătă un sens în plus. Textul este pentru mine ca o „limbă străină". Discursurile nu se concurează, ele colaborează.

D.V.: *Coregrafia era la nivel de intenție.*

V.Ș.: Da, ilustra corpul în eșec. Eroina nu avea cum, în condițiile date, să facă altceva.

D.V.: *Ariane Mnouchkine zicea odată, la un atelier, că „actorul e omul care are curajul copilăria, umilința de a coborî adânc în suflet, apoi de a reveni la suprafață pentru a pune în formă o* pasiune*". Cât de greu a fost să cauți în tine atâtea nuanțe ale durerii?*

V.Ș.: E un exercițiu. Anul trecut am făcut *Solo on-line* și acolo e mai mult decât o sondare în durere. Este o biografie transformată în fapt artistic și reinventată de fiecare dată. Acesta este elementul cu care operăm. La fel, și cu *Julieta*: o stare-limită. Traseul este același și ține de adevărul cu care te investești. Astă-vară, când am început să lucrăm la text, Mihai Măniuțiu m-a învățat să sar în cap în piscină. Cum să-mi explice să am curajul să mă arunc? Mi-era frică. „Vava, știi cum e? E ca la sinucidere." „A, atunci știu!" Și am plonjat aproape perfect. De-atunci, am curaj. Când am început să spun textul, senzația a fost la fel ca și cum m-aș fi aruncat în cap într-o apă adâncă. Singurul gând a fost că el nu mă va lăsa să iasă prost. E foarte importantă plasa de siguranță pe care ți-o oferă regizorul. Titlul spectacolului este *Julieta – dialog despre iubire*. Cred că realizarea lui a fost, într-adevăr, un dialog despre iubire.

Delia VOICU

Nicoleta ESINENCU:

„E o mare plăcere să scrii teatru, câteodată e un chin!"

Maria Sârbu: FUCK YOU, Eu.ro.Pa! *este un text scris în Germania. Nu în Moldova, nu în România. Personajul acestui text, o fată născută la Chișinău, se află la un „hotar al vârstei". Ea aduce un mesaj în scenă – se vede clar din două spectacole pe care le-am vizionat, cel de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și cel de la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău. Te-ai gândit măcar pentru o clipă la public sau la publicuri, atunci când ai scris?*

Nicoleta Esinencu: Nu m-am gândit nici un moment la o categorie de spectatori – tineri, vârstnici –, dar de curând am fost la Iași, cu prilejul unui *work-shop*. M-am dus la Teatrul Național să văd spectacolul *Slugă la doi stăpâni*. Era multă lume, ca de sărbătoare, în acea sală mare, veche, frumoasă. Eu nu am mai văzut demult așa ceva, ca lumea să vină la teatru atât de frumos îmbrăcată, cu flori. Atunci mi-am zis: acum și aici trebuie jucat spectacolul *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!* Acelui public trebuia de spus ceea ce am scris eu. Tot în acea clipă m-am gândit că, dacă printr-o minune aș monta eu textul meu, aș face spectacolul nu la studio, ci la o sală mare, cu public mult, care vine la teatru din snobism. Nici nu începuse spectacolul, iar în sală se aplauda deja. Era mai mult teatru în sală

Nicoleta ESINENCU

decât pe scenă. De fapt, pe scenă nici nu era teatru, era batjocură. Pe când în sală aveai de toate: relații, blănuri, bijuterii și părea că puțini manifestă interes pentru teatru.

M.S.: *Ți-ai imaginat cum ar fi reacționat un asemenea public în timpul și la finalul spectacolului tău?*

N.E.: Nu, dar sunt sigură că i-ar fi atins întrucâtva. Apoi erau și foarte mulți tineri. Multă lume stătea în picioare.

M.S.: *Ai scris și alte texte dramatice înaintea acestui monolog?*

N.E.: Da, la facultate, dar erau texte de școală, nu autentice, așa cum mi-aș fi dorit. Eu am făcut Facultatea de Dramaturgie a Universității de Arte din Chișinău. Monologul l-am scris după facultate, în timpul unei burse, la Akademie Schloss Solitude din Stuttgart, cu doi ani în urmă.

M.S.: *Cum ai ajuns să alegi această facultate?*

N.E.: Trebuia să dau și eu la o facultate. Nu știam foarte bine ce este dramaturgia, dar taică-meu mi-a spus că este o nouă facultate la Universitatea de Arte și că aș putea să scriu și piese de teatru.

M.S.: *Tatăl tău, scriitorul Nicolae Esinencu, a intuit ceva.*

N.E.: Am impresia că taică-meu nu mai știa ce să facă cu mine. Sau poate a avut, într-adevăr, intuiție.

M.S.: *În ce relații ai fost cu el, în copilărie?*

N.E.: Întotdeauna am fost în relații bune, deși, când eram copil, jucam mereu fotbal. Am fost apoi, ca fiecare adolescent, cu probleme, dar suntem în relații foarte bune. Când eram în facultate și începusem să scriu, el îmi spunea să privesc în jurul meu și să văd ce se întâmplă. Nu m-a influențat atunci.

M.S.: *Ce părere are acum despre ceea ce scrii?*

N.E.: O părere foarte bună. Îi plac textele mele.

M.S.: *A scris și teatru, la ce lucrează în prezent?*

N.E.: Scrie un roman. La Chișinău, dramaturgii nu prea scriu teatru. Sunt frustrați, pentru că nu-i montează nimeni. Nu se gândesc însă că ei scriu piese proaste.

M.S.: *Unii scriu piese de teatru și le editează, ca literatură. Ce înseamnă pentru tine să scrii texte dramatice?*

N.E.: E o mare plăcere, câteodată e un chin. Eu, însă, nu văd un text de teatru pur și simplu într-o carte, deși îmi place să citesc. Îmi place să citesc și teatru prost și nu vă pot explica de ce. Am și eu această pasiune – să citesc teatru prost. Bineînțeles că citesc și teatru bun.

M.S.: *În cât timp ai scris monologul* FUCK YOU, Eu.ro.Pa!*?*

N.E.: L-am scris foarte repede, dar cred că a zăcut în mine foarte mult, probabil de la naștere.

M.S.: *Există o proporție între ficțiune și realitate?*

N.E.: Este greu de spus ce e realitate și ce e ficțiune? Sunt multe lucruri inventate.

M.S.: *Atunci când spui în text că ai „doi frați mai mari", mă duce gândul la un moment biografic.*

N.E.: Am trei frați mai mari, la unul a trebuit să renunț, în monolog. Ceea ce se leagă în text de trei copii nu a fost inventat de mine. A spus-o primul ministru al Republicii Moldova, că fiecare cetățean al republicii ar fi bine să aibă trei copii: unul pentru mama, unul pentru tata și unul pentru țară, el având doi copii. Multe lucruri din text sunt trăite de prietenii mei sau auzite de undeva. Sunt și foarte multe

lucruri inventate. Ciudat este că acolo unde lucrurile au fost inventate, lumea crede că sunt reale și invers.

M.S.: *Cum a ajuns textul la regizorul Claudiu Goga?*

N.E.: Prin scenografa Stela Verebceanu, care avea textul în geantă atunci când lucra la un spectacol la Brașov. I l-a dat lui Claudiu Goga să îl citească, care la început era sceptic, după cum mi-a spus el mai târziu, căci mulți îi bagă în față piese de teatru. L-a citit, totuși, și imediat a hotărât să-l monteze.

M.S.: *Apoi a fost montat la Chișinău.*

N.E.: La Chișinău au existat probleme chiar de la început. Pentru a respecta textul, așa cum este scris, teatrul a trebuit să aibă acceptul unei comisii, numite de moravuri și moralitate, cam așa ceva. Contra unei sume, ca o taxă, s-a obținut permisiunea să se joace spectacolul, după ora 19,00, dar interzis celor sub 18 ani. Dar după două spectacole au apărut problemele. Ministerul Culturii l-a sancționat pe directorul-manager al teatrului pentru că a permis montarea textului, deși nu acesta face repertoriul. În acea „mustrare" scrisă nici nu era trecut titlul spectacolului. Era doar menționat „textul Nicoletei Esinencu".

M.S.: *Pentru că prima parte a titlului reprezintă o înjurătură, cineva a făcut legătura cu partea a doua, susținând că înjuri Europa sau Uniunea Europeană, fără să țină cont cum ai scris – cu majusculă sau cu minusculă. Nu s-a dat atenție nici semnelor de punctuație.*

N.E.: „Eu.ro.Pa!" – așa cum am scris eu – poate fi descifrat sau interpretat de fiecare cum dorește. Unii scriu titlul cum doresc ei, punctele sunt puse în altă parte. Litera „u" o scriu cu majusculă, căci așa vor, pe când eu nu m-am gândit la EU (European Union). Nu am nimic cu Uniunea Europeană și nu am de ce să înjur Uniunea Europeană, pentru că textul nu vorbește nimic de UE. E scris „Eu." – pronume personal, 1 singular; „ro." – România și „Pa!" înseamnă la revedere. Eu, România, la revedere, pentru că „Tată, eu nu mai pot să rămân aici", după cum spune personajul.

M.S.: *Totuși, cu ce titlu se joacă spectacolul la Chișinău?*

N.E.: Desigur, am schimbat titlul de pe afiș. L-am numit, nu prea inspirat, din motive economice, desigur, „Stop, Eu.ro.Pa!". Bineînțeles, noi, cei de la Teatrul „Eugen Ionescu", am avut mai multe idei privind schimbarea titlului la spectacolul deja montat. Cred că cea mai bună variantă ar fi fost, dar teatrul nu și-a putut permite din lipsă de bani, să punem pe afiș ceva de felul „răzuiește aici". Astfel ar fi rămas tot *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!* Poate vom reuși, cu altă ocazie.

M.S.: *Textul a apărut în volum?*

N.E.: A fost publicat recent în Germania, în română și germană.

M.S.: *La ce lucrezi în prezent?*

N.E.: La un text, pe care îl scriu direct în rusește. Este o comandă a unui regizor ucrainean, care trăiește la Stuttgart și montează în Düsseldorf.

M.S.: *La Galați, ți s-au montat la începutul stagiunii două texte într-un spectacol coupé.*

N.S.: Alexandru Berceanu a montat *Fuck you, Eu.ro.Pa!* și *Zuckerfrei,* într-un singur spectacol.

M.S.: *Autorul de teatru este un creator, ca și un artist de teatru. Cum ți-ai explica condiția acestui creator?*

N.E.: Nu m-am gândit niciodată că trebuie să existe o condiție, că aceasta există, de fapt. Eu scriu, mai mult nu știu nimic. Poate peste vreo zece ani îmi voi pune o asemenea problemă. Acum mi se pare mult mai important ceea ce se

întâmplă în jurul meu, iar ceea ce văd, să scriu, fără să-mi pun întrebări de genul care e condiția artistului. Nici nu m-am gândit că vreau să fac teatru. Vreau doar să spun anumite lucruri.

M.S.: *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!* a fost montat la Brașov, Chișinău, Galați și ar mai fi două spectacole...

N.E.: ...la Moscova, la Teatrul „Praktika" nou înființat și inaugurat cu acest spectacol și în Franța, într-o companie independentă.

M.S.: *Cine a tradus textul în rusește?*

N.F.: Mama. I-am trimis textul din Germania, ca să-l citească, i-a plăcut și l-a tradus. Apoi, prin „dramAcum", textul a ajuns la Moscova.

M.S.: *Cinci montări într-un an.*

N.E.: Da. 2005 a fost anul *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!*. A ajuns și la Veneția, am avut mai multe lecturi în Germania. A apărut în ediția Solitude din Germania și a mers la Târgul de Carte de la Frankfurt.

M.S.: *Faci o comparație între toate aceste montări?*

N.E.: Niciodată. Nu-mi permit să am rezerve față de o montare sau alta. Dacă aș ști cum trebuie făcut un spectacol, l-aș monta. Deocamdată nu știu sau nu știu tot.

M.S.: *Ai amintit de Veneția. Textul a făcut vâlvă la nivel politic. Cum a ajuns în reader-ul pavilionului românesc la Bienala de la Veneția?*

N.E.: Aș vrea să fac lumină în această problemă, pentru că fiecare are o variantă a sa. După o lectură organizată la București – venisem de la Akademie Schloss Solitude, – s-a apropiat de mine comisarul Pavilionului Românesc la Bienala de la Veneția, solicitându-mi textul pentru *reader*. Am acceptat, iar textul a fost introdus integral, cap – coadă și nu doar două pagini, după cum s-a vehiculat.

M.S.: *A existat o interpelare a unui parlamentar, adresată primului ministru, prin care i se cereau explicații referitoare la apariția textului în acel* reader.

N.E.: Prim-ministrul Tăriceanu a fost mai diplomat în răspunsul său. Mi-a plăcut interpelarea, căci era textul atașat și subliniate toate înjurăturile, probabil să nu mai piardă timpul premierul să citească tot textul.

M.S.: *Te-ai simțit lezată?*

N.E.: M-a amuzat, pe bune. Dar totuși, cine a pornit discuția putea să caute textul și să-l citească integral, nu să pornească o discuție inutilă, ca o joacă, cum ar fi telefonul fără fir.

M.S.: *Primul succes pentru unii înseamnă bani, recunoaștere, plăcere. Succesul cu acest text îți dă impuls să scrii mai mult, mai bine?*

N.E.: Îmi dă multe. Îmi dă și bani. Îmi câștig banul singură, prin scris. Atât de cât am nevoie acum. Nu cer bani de țigări de la tata, deși uneori nu am bani de țigări.

M.S.: *Ai scrie la comandă orice?*

N.E.: Nu. Deși, ceea ce scriu pentru a se monta la Düsseldorf o fac și pentru bani, dar scriu totuși ceea ce îmi place. Când voi avea nevoie de bani, voi scrie pentru bani. Nu pot să condamn un actor care joacă în seriale, telenovele, în reclame, mai ales în condițiile în care trăiesc actorii în Republica Moldova. Își fac meseria, nu altceva.

M.S.: *Ți-ar plăcea metoda, mai degrabă americană, de a lucra la spectacol cu regizorul alături, de a face modificări în text pe parcurs?*

N.E.: Niciodată. Eu mi-am făcut treaba scriind textul, iar regizorul să-și facă treaba lui. Nu știu să fac regie, nici actorie, de aceea nu mă bag.

Maria SÂRBU

Ion PARHON

O fragilitate invulnerabilă

Ivită mai întâi sub forma unui spectacol-lectură, la Akademie Schloss Solitude din Stuttgart, în 2004, şi premiată în acelaşi an la concursul organizat de „dramAcum", după care a fost prezentată, tot în spectacol-lectură, la Teatrul Mic, în regia lui Alex. Berceanu, piesa cucereşte aprecierile publicului şi ale juriului în spectacolul realizat la Chişinău şi găzduit de „Festivalul de dramaturgie contemporană" de la Braşov, din noiembrie 2005, unde protagonistei, Dorina Talmăzan, i se conferă Premiul *ex-aequo* pentru cea mai bună actriţă (împreună cu Gabriela Crişu de la Teatrul „Nottara", pentru rolul din *Billy Şchiopul*, de Martin McDonagh). Care au fost „argumentele" tinerei actriţe din Moldova de peste Prut, în obţinerea acestei performanţe ? Piesa reprezintă un monolog cu puternică reverberaţie politică şi morală despre drama „iluziilor pierdute" pe celebrul „pod de flori" dintre România şi Moldova, despre sentimentul însingurării, al alienării şi al unui „exil" în propria ţară, ori despre discrepanţa violentă dintre patriotismul sforăitor al sloganurilor politice şi o realitate generatoare de suferinţă şi sărăcie, debusolare şi scârbă. Această trăire „convulsivă" a nemulţumirilor este sporită şi de imaginea unei Europe resimţite aproape ca o „fata morgana" de către adolescenta copleşită de cortegiul neputinţelor şi umilinţelor de tot felul. Totul conduce în spectacol la o mărturisire, dialog imaginar cu tatăl de curând decedat, sub forma protestului aproape halucinant, în aparenţă steril, dar, iată, pilduitor şi angajant, din moment ce a devenit... teatru menit să dezmorţească conştiinţele şi să provoace iniţiativa interpretativă a spectatorilor.

Într-un decor minimal, alcătuit dintr-o cadă de baie cu funcţie metaforică şi un scaun de WC poate prea des „acroşat" în mizanscena altfel inspirată, ferită de monotonie, actriţa îşi rosteşte adevărurile cu notabilă stăpânire de sine şi iscusinţa desfăşurării crescendo-ului dramatic, cu mimică adecvată acestui protest, cu inflexiuni expresive ale vocii şi o nervozitate a gestului ce dau putere de convingere atât accentelor patetice, cât şi momentelor în care şoapta se substituie ţipătului, iar o lacrimă zgârcită în colţul ochiului transformă întregul discurs, ce tinde uneori să capete valenţele unui autentic pamflet, într-o emblematică întrebare finală: „Eu pentru care ţară sunt ?" Poate că însăşi silueta actriţei, „un pumn de om", în raport cu vigoarea extraordinară a incriminărilor şi a nemulţumirilor sale, născute din erorile şi ororile unui timp al speranţelor ce nu s-au împlinit, la care se adaugă puterea sa remarcabilă de interiorizare, fermitatea gestului abrupt, dar încărcat de semnificaţie emoţională, şi adâncimea greu de uitat a privirii ce îşi caută ecoul în sufletul spectatorilor aflaţi la numai doi–trei paşi, aşa cum se întâmplă în acest soi de teatru de studio sau de cameră, reprezintă aici expresia unei fragilităţi invulnerabile, deloc străină de simţământele demnităţii menite să supravieţuiască atât umilinţei, cât şi manipulărilor sau minciunii bine cosmetizate. Câtă ură, câtă durere şi câtă iubire în această „confesiune" a protagonistei – înainte de acea binefăcătoare îmbăiere şi de o ultimă îmbrăţişare a părintelui – ca un act de exorcism, poate ca o şansă de mântuire! Cât adevăr în asprimea acestui limbaj, în torentul înjurăturilor cu iz exorcizant şi în francheţea cu

Doriana TĂLMĂZAN.

care demontează falsele pudori, obtuzități și acea naivitate vecină cu tembelismul, sau cu orbirea, ce permite politicienilor să împingă ipocrizia și cinismul până pe culmile nesimțirii ! O autoare, o interpretă și un regizor, toți trei foarte tineri, dintr-o Moldovă care parcă nu mai poate spera nimic din partea acelora care și-au pierdut idealurile împreună cu tinerețea. Formula aparține teatrului „de cameră", cum am spus, dar miza spectacolului l-ar recomanda pentru publicul cel mai larg, din piețe și stadioane, acolo unde vocea conștiinței se aude tot mai greu, sufocată de divertismentul facil și de omniprezența derizoriului.

Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău – Fuck you, EU.ro.PA!, **de Nicoleta Esinencu. Regia: Valeriu Pahomi. Cu: Doriana Talmăzan. Data reprezentației: 21 noiembrie 2005, Brașov.**

Ruxandra ANTON

Un marș metaforic

Regizorul Alexandru Berceanu se află la a doua montare a unui spectacol pe scena gălățeană, cel de acum, compus din două piese, cea care dă titlul spectacolului, *Fuck you, Eu. ro. Pa!* și *Zuckerfrei*, ambele aparținând autoarei din Republica Moldova, Nicoleta Esinencu – prima montare fiind *A șaptea kafana*, unde este coautoare împreună cu Dumitru Crudu și Mihai Fusu, spectacol premiat la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț. *Fuck you, Eu. ro. Pa!* a mai fost montată la Brașov, la Teatrul „Sică Alexandrescu", în regia lui Claudiu Goga, la Chișinău, în regia lui Valeriu Pahomi, Morgane Lory o pregătește pentru luna mai în Franța, la București Sorin Militaru și Alexandru Berceanu, iar la Moscova, Eduard Boiakov. Scrise în cheia monologului, replicile sunt o explozie de durere conștientizată prin evaluarea unei lumi unde relațiile interumane sunt demontate de politic și sigilate în șabloane patriotarde. În *Zuckerfrei*, limita dintre bine și rău este trasată prin rememorarea frustrărilor aduse de comunism: alimentație impusă prin raționalizare, izolarea frontierelor de restul Europei, crimele asupra libertății de identitate a individului etc., frustrări regăsite în personaje ca un paralizant ce încă mai acționează după revoluție, în libertatea haotică a tranziției și posttranziției. Frustrările sunt cele care ne fac să iubim atât de mult Vestul! Mesajul este remarcabil redat și vizual de către scenografa Ina Isbășescu, alcătuind chiar un comentariu impresionant al obiectelor: în plan secund, două scaune uriașe, roșii, de o parte și de alta a mesei-Europa, sub masă încăperea unde copii visează la Europa „de pe masă" iar în prim plan două cavități ale unui vas uriaș de sticlă, secționat vertical – sugerând libertatea adusă de tranziție și posttranziție, ambalajul speranței goale în care suntem captivi – precum și folosirea borcanelor goale sau umplute cu apă ca element de joc, ca obiect-personaj. În fundal, un ecran din pînză cu grafii ce sugerează capacele de borcan, emblemă a spațiului închis – o replică figurativă ce preia ideea din text: omul este un vas de ambalat doctrina comunistă căruia i se pune capac pentru o bună sterilizare, fierbere, conservare, spălare, vacuumare. Aș spune că e un spectacol care taie în carnea încă vie a comunismului și în carnea Europei pe care o cerșim fără demnitate. Un alt element care dă greutate spectacolului este personificarea mamei-Rusii, o femeie enormă, cu sâni impunători, ca niște baionete, cu o coafură *Tour Eiffel*, tunică roșie cu epoleți și secera și ciocanul impregnate pe fusta de blug cu voaluri. Svetlana Friptu, în acest rol, execută un balet al imaginii-vitrină care trebuia să transpară în Vest și este și o prezență care subliniază, cu umor și efecte caricaturale, inciziile dure în trecutul rușinos făcute de cei doi copii, frate și soră și cum a prins rădăcini el în conștiințele celorlalte două personaje, la vârsta maturității. Cuplul celor doi pionieri, Oana Preda Gheorghe și Ioan Crețescu impresionează prin farmec, frumusețe, inocență, umorul amar din jocurile lor inventate ca resurse de apărare împotriva ostilității unei lumi hrănite cu frică – suplinind rafinat și aproape nesesizabil vârsta reală a actorilor, cu vârsta personajelor. Celălalt cuplu alcătuit de Ana Maria Ciucanu și Cristian Gheorghe, este cel care filtrează răul, îl demască, îl înfierează, într-un joc de forță și vehemență dramatică, de sarcasm și umor violent. Costumele și machiajul îngroașă vizual caracterele personajelor revoltate sub presiunea traumelor, stigmatizate de nelipsita cravată de pionier, dar păstrează și o amprentă vestimentară ce imită Vestul. Europa este văzută, în indiferența

ei față de Estul „sălbatic", și ca o invazie a E-urilor și drogurilor, prin replica proiecției video – un colaj de imagini fragmentate și sugestive. Deși personajele nu au replici de dialog, te impresionează felul în care, regizoral, s-a creat o poveste cu logică, un dialog al mișcării și expresiei corporale ca, de exemplu, scena în care fratele și sora, într-o discuție despre mama lor, se păruiesc pur și simplu în timp ce se întrec unul pe altul în enumerarea calităților pe care le are mama care lucrează la pașapoarte și care ajută oamenii să emigreze în schimbul unui preț „care nu e scump" pentru câtă libertate vinde ea.

Cel de-al doilea text, *Fuck you, Eu. ro. Pa!* – publicat în broșura care a însoțit participarea României la Bienala de la Veneția, incriminat de scriitorul Tudor Octavian pe motiv că este antieuropean și licențios – este monologul dureros al unei tinere către tatăl dispărut. Ea își supune analizei reacțiile avute în anumite situații din trecut, pentru a evalua atitudinea interumană din societatea dezarmată de personalitate, de libertatea de exprimare, în comunism, lumea în care-a trăit visând la mirajul occidentului, la întâlnirea decisivă cu Europa, după întâlnirea intermitentă cu ea, atunci când își cumpăra de doar șapte ruble câteva dulciuri strălucitoare, cu gust de Europă. Lumea artificială, rece a Europei o dezamăgește. Sub pretextul că nu vrea să ia parte la un concurs de eseuri despre patria-mamă și că își motivează refuzul, tânăra așează față în față cele două oglinzi: Estul și Vestul, problemele lor care traumatizează în continuare destine omenești. Și aici decorul e în acord perfect cu mesajul textului și chiar îi servește conotații în plus: două șiruri de bănci de școală, modeste, pe care sunt mâzgălite cuvinte de neînțeles pentru oamenii tranziției ca: privatizare, urbanizare, federalizare, globalizare, etc., în mijloc un sicriu unde mortul este tatăl ideologic(Lenin) iar în spate tronează harta Europei. Tânăra se află în același timp în două ipostaze diferite, cea de școlăriță care visează la Europa și cea de femeie tânără europenizată, dedublare ce a fost posibilă prin distribuția inedită a două actrițe gemene: Cristina Uja și Lidia Uja (studente la UATC). Interesantă și bine servită această idee regizorală: naivitatea fermecătoare a liceenei și totuși nesupunerea ei față de normele rigide impuse, redate prin refacerea episoadelor care i-au marcat copilăria, cele care probează pas cu pas replicile dure prin care tânăra de mai târziu contestă lumea în care trăiește și în care nu se recunoaște. Ambele actrițe realizează un joc temperamental cu măsura de nuanță necesară care le diferențiază evoluția crizei prin care trec. Deasemenea este interesantă metafora tatălui cu care tânăra simte nevoia, în sfârșit!, să intre în comunicare. Acest tată, deși este mort, execută un comentariu asupra contestațiilor aduse: în scurte pauze personajele tac în timp ce el bea vodcă, se încalță, se descalță, își coase ciorapii, își taie unghiile, dansează insinuant pe o muzică pop-rock, manevrează cuțitul de măcelar și-i scoate ficatul liceenei, îl miroase, îl aruncă, apoi se așează în sicriu ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat – foarte plastic realizat de Aureliu Bâtcă! Acest marș metaforic printr-o istorie încă nestinsă, unde dincolo de Prut oamenii nu știu dacă sunt moldoveni sau români, aproape un manifest, chiar dacă scris și în limba vulgară a străzii – tocmai asta, aș spune, probează sinceritatea lui –, vulgaritate pe care nici nu o mai sesizezi datorită gravității mesajului ce este un argument al nesansei tinerilor de astăzi care, tot mai mulți, pleacă din țară pentru a realiza ceva în viață.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați: Fuck you, Eu. ro. Pa! **– spectacol coupé pe texte de Nicoleta Esinencu. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Regia tehnică: George Breabăn. I. *Zuckerfrei*, distribuția: Svetlana Friptu, Ana Maria Ciucanu, Cristian Gheorghe, Oana Preda Gheorghe și Ioan Crețescu. II. *Fuck you, Eu. ro. Pa!*, distribuția: Cristina Uja, Lidia Uja și Aureliu Bâtcă. Data premierei: 2 octombrie 2005.**

Tora VASILESCU:

Bila a fost aruncată demult!

Ruxandra Anton: *Dragă Tora Vasilescu, îți spun dragă, pentru că eu cred că orice actor este sufletul nostru, sau mesagerul sufletului nostru...*

Tora Vasilescu: Ești puțin cam emoționată!

R.A.: *Întotdeauna sunt așa! Cum aș putea să nu fiu în fața actriței pe care o iubesc atât?*

T.V.: Încearcă să-mi vorbești ca o prietenă, pentru că vezi și tu câtă deschidere am.

R.A.: *Să începem. Ai terminat la clasa doamnei Eugenia Popovici. Cum era ea?*

T.V.: Era una dintre marile noastre actrițe! Era în vârstă când mi-a fost profesoară, era și rectorul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. Avea un talent ieșit din comun! Spectatorii tineri o pot vedea în filmul *Moartea unui artist* sau într-un film al lui Gopo, *O poveste ca-n basme*, ea era băbuța, simpatică, drăguță... avea ceva din dulceața feței doamnei Citta pe care am văzut-o acum pe scenă... până și coafura și drăgălășenia ei! Ai văzut ce frumusețe și-a păstrat?

R.A.: *Incredibilă, la vârsta ei!*

T.V.: Eugenia Popovici era însă ca o minge care se rostogolea pe scenă. Când am văzut-o prima dată pe scenă în piesa *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* și când am auzit-o rostind cu firescul cu care ne vorbea la clasă, am avut revelația despre ce înseamnă teatrul. Am fost studenta ei preferată sau, cel puțin, așa mi s-a spus, dar era foarte dură cu mine când era vorba de meserie. Acum n-aș mai suporta așa ceva, genul de regizor tiran! Am observat și în unele din piesele, pe care le-am vizionat aici, la Galați, cum transpare atitudinea de dominare a unor regizori. Este un scriitor american, James Redfield, care susține că pentru a dobândi energie avem tendința să îi forțăm pe cei din jur să ne acorde atenție, știind că energia curge întotdeauna în locul în care se focalizează atenția. Cei care reușesc să domine se simt mai puternici, în timp ce ceilalți se simt vlăguiți. Această competiție pentru energia umană generează majoritatea conflictelor între oameni. De fapt, e o luptă pentru putere. Pentru cine e interesat de idee, la noi au apărut patru cărți ale acestui autor: *Profețiile de la Celestine*, *A zecea viziune*, *Secretul Schambalei* și *Profețiile de la Celestine–Ghid experimental*. În ultima carte sunt descrise grupuri de studiu care, după ce au citit profețiile, găsesc similitudini cu experințele lor personale. Mi-ar plăcea să văd sau să joc într-o piesă de teatru cu o asemenea miză. O piesă interactivă la care să participe și spectatorii, în speranța trezirii unei noi conștiințe spirituale. Sunt la vârsta când încep să-mi pun marile întrebări existențiale și nu mă mai simt entuziasmată de texte ca *Avarul* de Molière, *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux, etc., ca să mă refer doar la două dintre textele interpretate în festival.

R.A.: *Și, totuși, în ce măsură doamna Eugenia Popovici te-a pregătit pentru această minunată carieră de actor?*

T.V.: Trebuia să furi de la ea pentru că folosea metoda „fă ca mine!" Ne-a învățat cu disciplina și mai avea o replică emblematică : „poți să vrei tu toate rolurile din lume, dacă nu te ajută organismul....degeaba!". Este o meserie, totuși, de tinerețe!. Când am văzut spectacolul de la Botoșani, *Ivan Turbincă*, am gândit că oricât de bine aș putea interpreta cuvintele, pentru modul cum se mișcau ei, pe mine... „nu mă mai ajută organismul"!!!

R.A.: *În aventura unui personaj sunt două munci, cea a regizorului cu actorul și cea a actorului cu sine însuși, așa cum spunea și Stanislavski. Pentru tine, care e mai importantă dintre ele?*

T.V.: Aici e mult de vorbit. Când un regizor e inteligent, talentat, și are și caracter, atunci, tot respectul! Am auzit zilele trecute de la niște actori – nu dau nume, pentru că nu i-am întrebat dacă îmi dau voie! – de un regizor despre care se spune că e talentat, dar are un caracter urât. Eu cu asemenea regizori nu mai

vreau să colaborez. Mulțumesc lui Dumnezeu, nu sunt în situația să fiu nevoită să rămân într-un mediu în care simt cum circulă energiile negative.

R.A.: *Ești una dintre actrițele care a jucat teatru și a făcut și mult film. Cât de greu a fost?*

T.V.: Când faci o profesie care îți place, efortul pare a fi mult mai ușor de suportat; totuși, această meserie colectează oameni cu o mare sensibilitate și această calitate e de fapt „călcâiul lui Ahile"!

R.A.: *Crezi că e mai multă convenție în teatru decât în film?*

T.V.: Da, în teatru e mai multă convenție decât în film, dar în ceea ce privește jocul actorilor e de dorit să fie la fel de firesc.

R.A.: *De altfel, există și stereotipii ale firescului, clișee verbale.*

T.V.: A te comporta natural, a vorbi FIRESC pe scenă ține de TALENT! E ca la cântăreți! Dacă n-ai ureche muzicală, cânți fals. Sigur că „firescul" ăsta nu e totul! El înseamnă însă în abecedarul meseriei noastre literele de început sau, hai să zicem, o terță din gama muzicală. Cineva l-a numit pe un coleg „terțist", adică apucă bine trei note: do re mi!

R.A.: *Actorul are munca cea mai grea, pentru că el lucrează cu tot corpul lui, cu vocea lui, cu celelalte disponibilități ale lui pentru muzică sau dans, uneori. Ce faci pentru a-ți pregăti instrumentul?*

T.V.: Nu mai fac parte din generația celor care se urcă pe pereți pe scenă. Dacă vreau să văd balet, mă duc la balet! În același timp, sigur că dacă în economia scenariului e nevoie de foarte multă mișcare și agilitate, e normal să se apeleze la actorii tineri.

R.A.: *Teatrul se află de mai mulți ani într-o perioadă de fugi după diverse tehnici de exprimare, de limbaj teatral, de forme, de semne teatrale noi: cum vezi asta, ținând cont că o bună parte a teatrului pe care l-ai practicat avea repere mult mai clare, mai statornice?*

T.V.: Da, e firesc să fie căutări, nu sunt refractară la nou. Dacă un spectacol însă nu are emoție, mai bine citesc piesa acasă! După părerea mea, un spectacol e bun când după vizionare am o stare interioară de bucurie, de dragoste pentru teatru.

R.A.: *Sunt și multe spectacole artificiale.*

T.V.: Nu prea sunt nici piese pentru femei de vârsta mea, unde să poți comunica emoțiile experienței tale. În ultimii ani am făcut un *one-man-show,* despre care nu cred că ai auzit pentru că au fost numai vreo șase spectacole. Era un monolog radiofonic scris de un actor care acum trăiește la Tel Aviv, am făcut eforturi mari pentru sponsorizări, am avut nevoie de multă tehnică. Am transformat piesa într-un dialog teatru–film, considerând că nu pot să am tupeul să invit oamenii la teatru să mă asculte pe mine două ore vorbind și atunci am încercat să facem *toutes en tout* – e ultima modă acum, nici n-am știut lucrul ăsta! Foloseam un ecran imens care-mi servea fie ca monitor pentru a comunica pe Internet cu spiritele soțului și ale unui fost student care s-a sinucis, fie ca suport pentru proiecția mai multor secvențe de film care făceau parte din economia spectacolului. Am fost invitată la un festival la Tel Aviv, aveam deja un aranjament să merg în toate orașele mari din România. Spectacolul era gândit economic pentru turneu. Am jucat vreo șase spectacole după care a apărut o problemă de sănătate si am fost nevoită să renunț. Și iată că, vorba Eugeniei Popovici, „nu te ajută organismul", s-a adeverit. După aceea am repetat cam vreun an cu o echipă tânără, pe un text de Peca Ștefan – au fost și în festival două texte de Peca Ștefan – și cunoșteam stilul lui. Când regizorul Alexandru Berceanu a venit cu textul lui la Bulandra, au fost foarte mulți care au considerat textul excesiv de vulgar.

Am fost întrebată de ce accept și eu le-am răspuns că simt potențial la acest băiat. M-am bucurat după aceea că a plecat cu o bursă la New York și acum văd că scrie, nu glumă! E viitorul lor, e lumea lor, e foarte bine!. Dar deocamdată suntem încremeniți în proiect, datorită faptului că acum regizorul are o bursă la New York – văd că le port la toți noroc cu New York-ul ăsta! Rolul meu are multe monoloage, am convenit să filmăm parte din ele. Piesa e foarte dură ca limbaj, dar ne adaptăm, asta e societatea în care trăim, o societate de cerere și ofertă. Poate mi s-a reproșat, într-un fel, și faptul că am jucat în telenovelă, dar eu nu pot să spun decât că răspund cât pot de bine vizavi de niște oportunități care mi se oferă. Să nu uităm că nu sunt roluri pe toate drumurile pentru o actriță trecută de cincizeci de ani și care să fie și interesante. Faptul că pe stradă copii îmi cer autografe, mă iubesc și mă strigă „buni Claudica!", pentru mine, care nu am nepoți, e emoționant.

R.A.: *Și Andrei Șerban, spre exemplu, spunea că montează operă pentru că e plătit dublu față de teatru. Eu cred că mai important este cum faci acel lucru diferit, cum îl înnobilezi.*

T.V.:. Așa sunt vremurile! La un salariu așa de mic pe care l-am avut, nu aș mai fi stat în teatru. Prefer să stau gospodină acasă cu bărbatul meu și să fac ce îmi place.

R.A.: *Care a fost șansa ta, cea care ți-a hotărât profesia de actriță?*

T.V.: Nu știu de la ce vârstă, până la cinci ani și jumătate, la bunici, la țară, pe lângă Razelm, am avut o mătușă educatoare, născută în Brăila, și căreia îi plăcea mult poezia. Ea s-a ocupat de mine așa cum alți copii cu o situație materială excepțională au avut o guvernantă. Nu-i o șansă asta?! Imaginează-ți că eu învățam foarte repede, copii învață foarte repede în general, și recitam, așa cum am văzut-o pe ea, *Trei Doamne, și toți trei.* M-a emoționat îngrozitor și plângeam o dată cu ea. Apoi șansa următoare a fost la Tulcea, la grădiniță, unde am recitat o poezie și eu am crezut că-i vorba despre mine și așa încercam să-i conving și plângeam, că m-am trezit în ropote de aplauze: „artista noastră!", strigau. Deci bila a fost aruncată atunci, demult, am fost împinsă de șansă și apoi la orice concurs luam premii tot timpul, până am picat la teatru și atunci m-au angajat actor prezentator la Tulcea, am dat a doua oară și am picat și m-au angajat la Satu-Mare, actriță corp-ansamblu și a treia oară am intrat.

R.A.: *Ai lucrat cu mari regizori: Alexandru Colpacci, Ion Deloreanu,Valeriu Moisescu, Alexandru Tocilescu, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, Radu Stanca, Tudor Mărăscu, Gelu Colceag, Mircea Daneliuc, Alexandu Bocăneț, Lucian Pintilie, Constantin Vaeni și alții. Cu ce regizor nu ai lucrat și ai dori foarte mult să lucrezi?*

T.V.: Ei, uite că nu m-am gândit la asta! Și nu am nici un nume de regizor în acest sens! Eu, în ultimul timp, am lucrat cu regizori tineri și sunt bucuroasă că m-au ales! În filmul *Occident* am lucrat cu Cristi Mungiu, am făcut un film de televiziune anul trecut cu Vali Hotea, aceeași generație, acum am făcut un film – un rol mai mic – în regia lui Tudor Giurgiu care la treizeci și trei de ani este Președintele Televiziunii. Cu tot respectul pe care îl am pentru munca de la spectacolele pe care le-am văzut acum în festival, eu n-am simțit că aș vrea să mă urc pe scenă să joc. S-ar putea să mai avem surprize! Nu că nu mi-au plăcut, unele nu sunt pentru vârsta mea sau altele nu mă interesează ca subiect.! Ce mi-ar plăcea însă, că tot ai vorbit de forme variate de teatru, de ce nu?! Într-un spațiu neconvențional, o sală de sport pe model japonez, se întâlnesc mai multe persoane, de preferință femei, care în timp ce execută mișcările fac schimb de cunoștințe; o adevărată terapie de grup. Și, cum modelul e luat din realitate, rolul principal este interpretat magistral de profesorul Cercaev Gheorghe. Eu, oricum, îi mulțumesc.

Ruxandra ANTON

ESEURI

Perenul Don Quijote

În paginile ce urmează, publicăm o serie de eseuri, dedicate prezenței teatrului în opera lui Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, atât din punct de vedere teoretic cât și practic, trecerii în revistă, într-o manieră succintă, a dramatizărilor ce s-au făcut de-a lungul a patru secole (bineînțeles, nu sunt incluse toate, ci doar cele mai importante din punct de vedere istoric, literar și artistic), spectacologiei lirice ce a avut, de asemenea, ca punct de plecare povestea lui Don Quijote, dar și unor noutăți de referință.

Ele au constituit expuneri la Seminarul ce a avut loc în Castillo de la Mota în iunie 2005, organizat de **Asociația Regizorilor de Teatru din Spania**, cu scopul de a studia relația dintre romanul lui Cervantes și artele scenice: influențe, adaptări, interpretări. Ulterior seminarului, conferințele au fost publicate în numărul 107, octombrie 2005, al revistei **Ade Teatro**, toate aceste manifestări fiind prilejuite de aniversarea celui de-al patrulea centenar de la apariția Primei Părți a romanului.

Grație invitației domnului Juan Antonio Hormigón, director al revistei și secretar general al Asociației Regizorilor de Teatru din Spania, am avut șansa de a asista la acest seminar. Atât domniei sale cât și autorilor articolelor de față, aș vrea să le mulțumesc pentru generozitatea cu care și-au dat acordul ca respectivele eseuri să fie traduse și publicate în paginile revistei noastre. (Ioana ANGHEL)

Juan Antonio HORMIGÓN
director al revistei ADE TEATRO
secretar general al Asociației Regizorilor de Teatru din Spania

DON QUIJOTE în teatru

De la apariția sa în 1605, marele roman al lui Cervantes a avut parte nu de puține adaptări teatrale care au stârnit însă interesul spectatorului într-o măsură extrem de inegală. Felipe Pérez Capo, în cartea sa *El Quijote en el teatro* (Barcelona, Millá, 1947), menționează un total de 289 titluri până în acel moment, dintre care 63 corespund secolului al XX-lea. Chiar dacă se pot detecta câteva omisiuni, cartea sa constituie totuși un catalog minuțios al comediilor, dramelor, jocurilor comice, operelor și *zarzuele*-lor[1] create pornind de la varii episoade ale romanului ori care preiau vreunul dintre personaje.

Primele adaptări

Se pare că în 1611 s-a scris și s-a pus în scenă prima adaptare. E vorba de *The Knight of the Burning Pestle,* semnat de Francis Beaumont (1584–1616) și John Fletcher (1579–1625). Din același an este citat un alt text al lui Fletcher, *The Coxcomb*, adaptare după *El curioso impertinente*, text despre care s-au păstrat puține referințe, dar despre care se știe cu siguranță că a fost reprezentat. În 1613, Fletcher și Shakespeare scriu *History of Cardenio*, piesă ce s-a jucat pe scena de la *The Globe*, aproximativ la aceeași dată. Manuscrisul a dispărut în iunie 1613 în incendiul produs în teatru.

Nici creatorii spanioli nu au întârziat în a adapta romanul lui Cervantes. Chiar dacă publicat în 1617, se pare că *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* a fost scris cu destul de mult timp înainte. De mai mult succes s-a bucurat comedia în trei acte și în versuri *Don Quixote de la Mancha*, de Guillem de Castro, scrisă la Valencia în 1610, după propria mărturisire a autorului în *Prologul* de la *Segunda parte de las comedias* din 1625 (tipărită tot la Valencia, pentru prima oară, de Felipe Mey, în 1621). Versificarea, tipică autorului, este excelentă, fără a uita, totuși, că e vorba de o comedie burlescă ce accentuează partea extravagantă și satirică a cavalerului.

În 1637, însuși Calderón de la Barca scrie propriul său *Don Quijote de la Mancha*. Textul s-a pierdut, dar știm însă că s-a reprezentat în fața Curții Regale la 24 februarie 1637, pe scena de la *Coliseo de Buen Retiro*, pus în scenă de compania lui Antonio de la Rosa.

Întreg secolul al XVII-lea a abundat în adaptări. Cea dintâi din Franța i se datorează lui Pisón. S-a numit *Les folies de Cardenio* și a fost jucată pe scena de la *Théâtre de l'Hotel de Bourgogne*, în Paris, 1629. Mai completă pare să fi fost trilogia lui Guyôn-Guérin de Bouscal: în 1638, în același teatru, a avut loc premiera comediei în cinci acte și în versuri *Don Qvixote de la Manche*, prima parte. Un an mai târziu, a avut loc, tot acolo, premiera celei de-a doua părți. Cea de-a treia, intitulată *Le Gouvernement de Sancho-Pança*, se prezintă pe scenă în 1644. Au fost tipărite toate cele trei părți în 1640, 1641 și 1642. Numele scutierului, dă titlul farsei lui Foureroy, reprezentată la Paris sâmbătă, 5 iulie 1659. Madeleine Béjart a adaptat și ea romanul pentru scenă, cu titlul *Don Quixotte ou Les Enchantemens*,

Francisco De Goya, *Don Quijote legendo libros de caballeras. British Museum, Londra.*

Francisco de Goya (1746-1828). *Don Quijote leyendo libros de caballerías*. British Museum, Londres.

text ce s-a reprezentat pe scena de la *Théâtre du Palais Royal* în 1660. Opt ani mai târziu, compania lui Molière duce spectacolul la Paris, în care marele dramaturg și actor interpretează rolul lui Sancho Panza. Ultimul *Quijote* francez menționat în secolul al XVII-lea este cel reprezentat în teatrul din Paris *Le François*, pe 27 ianuarie 1694, intitulat *Sancho Pança*. Era vorba de o comedie în trei acte, scrisă în proză, de Charles Rivière Dufresny.

În Olanda au apărut diverse comedii rescrise după povestea lui Quijote, două dintre ele purtând semnătura lui Cornelis Wills. Cea mai cunoscută, probabil, este *Den Grooten en onverwumely ken Don Quicotte de la Manche*, text ce propunea o apoteoză a lui Don Quijote și care s-a tipărit la Amsterdam în 1682.

În Germania, prima dramatizare s-a făcut pentru un spectacol de operă, în 1690 (despre care însă s-au păstrat puține informații), *Der Irrende Ritter Don Quixote de la Mancia*, pe muzica lui Johann Förtsch și libretul lui Hinsch.

În perioada restaurației engleze, pe scena de la *Queen's Theatre in Dorset Garden by Majesties Servants* are loc premiera comediei lui D'Urfey *The Comical History of Don Quixotte*, pe muzica semnată de Henry Purcell, spectacol conceput în trei părți, primele două având premiera în 1694, iar cea de-a treia, doi ani mai târziu, în 1696. Ne aflăm în momentul apariției genului prin excelență englez *the ballad oper* ce se va răspândi în secolul următor. [...]

O primă concluzie ce s-ar putea trage este că în secolul al XVII-lea nu sunt importante doar aspectele comice, ci mai ales diferențele în materie literară față de originalul de la care pornesc. Puține au fost încercările de adaptări globale ale romanului, mă refer desigur la un parcurs complet al întâmplărilor, fiind practic imposibilă o dramatizare completă a întregului material literar. În cele mai multe cazuri, s-au ales aceleași pasaje ce au fost transformate mai mult sau mai puțin de la un text la altul. La fel ca și în cazul altor personaje emblematice, literatura dramatică a secolului al XX-lea a dat texte în care atât Don Quijote cât și Sancho Panza au trecut prin peripeții extrapolate sau chiar inventate în raport cu originalul cervantin.

Quijote dramatizat în secolul al XVIII-lea și în Iluminism

Răspândirea novelei în întreaga Europa de-a lungul secolului anterior, va determina apariția a din ce în ce mai multor adaptări ce se îndepărtează frecvent de romanul original. Adaptările făcute după *Don Quijote* la începutul secolului al XVIII-lea sunt în majoritate franceze. Prima dintre ele, *Don Quichotte de la Manche, chevalier errant, espagnol, revolté*, tragicomedie în cinci acte și în versuri de Candillan de Lagarde, a văzut lumina tiparului în 1703, la Strasbourg. Textul face aluzie la partidul ce i s-a opus lui Filip V în războiul de succesiune. Pe 15 noiembrie 1712, se reprezintă pe scena teatrului *Le François* comedia în cinci acte a lui Dancourt, *Sancho Pança, gouberneur.*

Scena nunții lui Camacho este în acest moment una dintre cele mai des utilizate: Fuzelier (1722) – text pierdut; Gaultier, *Basile et Quitterie*, a avut premiera pe 13 ianuarie 1723, plus un alt text rămas anonim. De asemenea, au mai apărut și alte dramatizări semnate de Bellavoine (1705), Galbert de Campistron (1709), Fuzelier (1710), Mauger (1758), Labussière (1773), Carmontelle (1774).

Aparținând unui gen artistic hibrid, o combinație între comedie, operă și balet, este *Prevention ridicule ou la caverne de Montesinos* de Jean-Nicolas de Brasey, scrisă în 1715 (deși s-ar putea să fi fost ceva mai târziu), despre care însă nu se știe dacă a fost sau nu montată. Textul a fost redactat în proză și versuri, conținând de

EL INGENIOSO HIDALGO DON QVIXOTE DE LA MANCHA,

Compueſto por Miguel de Ceruantes Saauedra.

DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR, Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.

Año, 1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cueſta.

Vendeſe en caſa de Franciſco de Robles, librero del Rey nro ſeñor

asemenea cântece și dansuri. În același stil se încadrează și *Les folies de Cardenio* (1720) de Charles Coypel, pe muzică de Richard de la Lande și coregrafia de Ballon.

În spectacolul de pantomimă, ce în acest secol și în următorul se bucură de succes și notorietate, descoperim, de asemenea, cîteva titluri „quijotești". *Les aventures de Don Quixotte*, în trei acte și un prolog, de Pleinchesne, text reprezentat în teatrul *Des Grand Danseures du Roi* în seara zilei de 29 august 1778; *L'empire de la folie ou la mort et l'apotheose de Don Quichotte*, pantomimă bufă în trei acte, de J. G. Cuvelier, pe muzică de Navoigille (1745–1822) și Baneux, jucată pe scena teatrului *de la Cité* din Paris, în anul 1800.

În Spania, primul text cunoscut din acest secol este un *entremes*[2] anonim, *Quijada y el alcalde*, publicat în 1723. În 1750, se tipărește în Madrid și Valencia *El Alcides de la Mancha y famoso Don Quijote*, comedie în trei acte, semnată de „un ingenio de esta corte". Ramón de la Cruz pune în scenă în Madrid *sainete*[3]-le *Don Quijote*, interpretat inițial în pauza *zarzuele*-i *(vezi nota 1) Briselda*, ce ulterior se va transforma într-o comedie într-un act, care însă se pare că nu a fost bine primită de către public. În același an, se joacă o satiră anonimă *Apelación al Quijote sainetero*, scrisă probabil de unul dintre dușmanii lui Ramón de la Cruz.

Antonio Valladares scrie o *zarzuela*, *Las bodas de Camacho* (Madrid, 1776), pe muzica unui compozitor al cărui nume nu se cunoaște *Amor hace milagros o Don Quijote de la Mancha*, de *bachiller*[4] Pedro Benito Gómez, care se tipărește la Salamanca, în 1784. [...] În afara normelor cunoscute și utilizate până acum, apare *El rutzvanscadt o Quixote trágico* de Juan Pisón y Vargas, text publicat în Madrid (1786); după cum o spune și titlul, este vorba, probabil, de prima tragedie ce se scrie pornind de la textul lui Cervantes.

Juan Meléndez Valdés montează pe scena de la *Teatro de la Cruz* din Madrid (premiera pe 16 iulie 1784) o comedie pastorală în cinci tablouri, intitulată *Las bodas de Camacho el rico*, pe muzica lui Pedro Estéve. [...]

În Anglia secolului al XVIII-lea se scriu două piese interesante, *The Double Falsehood de Shirley*, jucată pe scena de la *Drury Lane*-ul londonez pe 13 decembrie 1727 și *Don Quixote in England* de Henry Fielding (autorul romanului *Tom Jones*), ce a avut premiera în 1734, la *Haymarket Theatre*. Menționăm, de asemenea, un alt text ce pornește de la scena lui Cardenio, *The Mountaineers* de Colman.

Din nou în Olanda, în 1712 apare o comedie semnată de Pedro Langendijk, *Don Quichote verlosinge oit Sierra Morena*, publicată la Rotterdam în 1723 [...]. În Italia, Zeno publică la Veneția *Don Chisciotte*, iar în 1744, în Germania apare un *Don Quijote* semnat de contele de Soden, publicat la Berlin în 1788. Prima versiune scenică portugheză pare să fie cea a lui Antonio José da Silva, *Vida do grande don Quixote e do gordo Sancho*, jucată pe scena Teatrului *del Barrio Alto* din Lisabona pe 14 octombrie 1733.

Din 1743 datează și prima adaptare cunoscută pentru teatrul de marionete: *Don Quichotte Polichinelle* de Valloi d'Orville, o parodie a baletului *Don Quichotte chez la Duchesse* de Boismortier. Textul a fost pus în scenă de marionetiștii de la *Foire Saint-Germain*. Manuscrisul se păstrează la *Biblioteca Națională* din Paris.

Schimbarea „romantică"

Răspândirea treptată a romantismului în secolul al XIX-lea a produs o reinterpretare a lui *Don Quijote*, ce poate fi percepută cu mai multă dificultate în teatru, dar care însă este evidentă în balet și în operă. Interpretarea romanului în

Scenă din *Quijote!*, regia Cora Herrendorf, Teatrul Nucleo Ferrara – Italia.

cheie comico-grotescă, ce s-a prelungit mult timp, lasă încet loc adaptării romantice. Daniel Eisenberg afirma în cartea sa, *Interpretarea cervantină a lui Quijote*:

„Romanticii au fost cei dintâi care au remarcat complexitatea romanului, diversele niveluri și propria lui autoanaliză [...]. De asemenea, au fost primii în a descrie subtilitatea lingvistică a operei lui Cervantes și în a evidenția faptul că prezența personajelor din clase sociale inferioare reprezintă o caracteristică pozitivă. Tot ei au fost cei dintâi care au înțeles punctul de vedere complex al lui Cervantes în ceea ce privește cărțile cavalerești, atacând pe de o parte falsa literatură de „capă și spadă" și apărând pe de altă parte ceea ce considera litearatură de reală valoare [...].

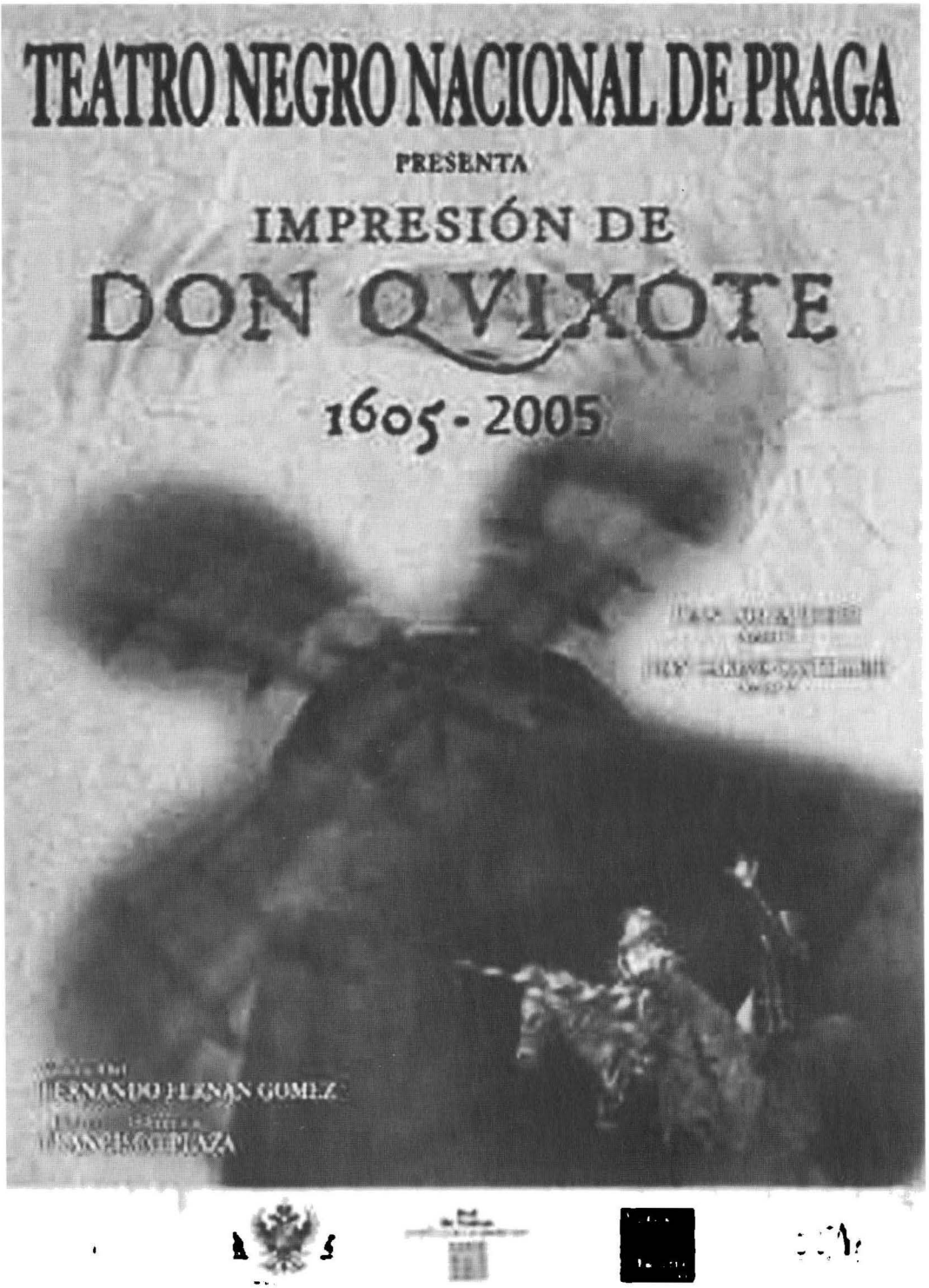
Romanticii, departe de a recrea o unică interpretare a romanului, au făcut, într-adevăr, notă discrepantă. [...] Mai toate temele contradictorii ce s-au dezvoltat în romantism sunt exact aceleași pe care înșiși romanticii au recunoscut că le-au preluat din Cervantes. [...] Ele au fost expuse într-o manieră controversată, uneori chiar de aceeași persoană, într-o mișcare culturală pentru care nu există definiție."

Desigur, citatul de mai sus ne situează în plină schimbare de percepție a romanului, inițiată de frații August și Friedrich Schlegel. Așadar, în practica literară pasiunea și sentimentalismul substituie în majoritatea cazurilor viziunea satirică și chiar substratul ideologic cervantin ce se opunea refeudalizării Spaniei în epocă. Miguel de Cervantes se manifestase împotriva sistemului de valori ce se impunea în acel moment și care provenea dintr-un trecut nobiliar iluzoriu, împotriva căruia își îndrepta autorul satira și sarcasmul, folosindu-se de glasul popular al lui Sancho pentru a-și exprima ideile politice. Doar câteva dintre propuneri, unele utopice, Cervantes le-a pus în gura lui Don Quijote, în special în cea de-a doua parte a romanului.

Adaptările scenice din secolul al XIX-lea și bună parte din cele ale secolului al XX-lea, sunt marcate și ele de multe contradicții. Prima chestiune ce se remarcă în acest sens este faptul că pantomima, pe măsură ce se dezvoltă, utilizează cu frecvență teme preluate din *Quijote*. Pe 28 *fructidor*[5] 1802, *Théâtre de la Gaité* din Paris se inaugurează cu un spectacol de pantomimă eroi-comică în trei acte, *Programme de Bazile es Quitterie ou la triomphe de Don Quichotte,* autorul fiind cetățeanul Suby, regia de cetățeanul Gongibus, baletul creația cetățeanului E. Hus, iar muzica compoziția cetățeanului Leblanc.

Urmează după aceea *Les noces de Gamache*, balet-pantomimă în două acte de J. J. Milo, pe muzică de E. C. Lefevre, reprezentat pe scena de la *Théâtre de la Republique et des Arts,* pe 28 *nivose*[6] 1802. *Don Quichotte et son ecuyer Sancho Pança*, pantomimă ecvestră imaginată de Curvelier și Franconi și reprezentată în *Circul Olimpic* din Paris pe 1 martie 1810. *Sancho dans l'isle de Barataria*, spectacol de pantomimă bufă în două acte, dansuri, marșuri, lupte, etc, de asemenea realizat de Curvelier și Franconi în același circ pe 14 februarie 1816. În alt teatru, cel *des Funambules*, se pune în scenă un balet comic în trei scene (autor anonim), *Don Quichotte et Sancho Pança*. Descoperim de asemenea spectacole de pantomimă și în alte părți ale Europei, cum ar fi *Don Kiciot*, reprezentat la San Petersburg.

În Spania primei treimi a secolului, se succed o serie de comedii și piese scurte ce nu stârnesc interesul, *sainete*, comedii într-un act, etc. Câteva dintre ele sunt interesante doar din punct de vedere istoric. Pe 21 decembrie 1832, are loc premiera spectacolului *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* la Teatrul *de la Cruz* din Madrid, o dramă în trei acte scrisă de Ventura de la Vega. Doi ani mai târziu, pe 7 septembrie 1834, pe scena de la *Teatre de Barcelona* se reprezintă *El famoso caballero andante D. Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Pança*,


TEATRO NEGRO NACIONAL DE PRAGA
PRESENTA
IMPRESIÓN DE
DON QVIXOTE
1605 - 2005
FERNANDO FERNAN GOMEZ

scrisă de autorul de *sainetes* catalan Josef Robrenyo. Mai departe, citățm câteva adaptări și montări din secolul al XIX-lea. Pe 5 martie 1864, Roque Barcia își montează propriul text, dramă în versuri, *El pedestal de la estatua* în *Teatro Variedades* din Madrid. *Las bodas de Camacho*, piesă scrisă de García Cuevas, muzica de Reparay, are premiera în teatrul *Circului*, pe 9 octombrie 1866. *Don Quijote de Madrid*, comedie în trei acte scrisă în versuri de Manuel Vela, se prezintă pe scena de la *Teatro de la Comedia* din Madrid pe 27 ianuarie 1897.

Și în teatrul european regăsim aceeași extinsă listă de spectacole create în stiluri foarte diferite: drama burlescă *Die abenteuer der Ritter Don Quixotte de la Mancha* (Berlin, 1811) de Seidel; vodevilul *L'isle de Barataria* (Paris, 1815) de Scribe y Delavigne; farsa în două acte *Don Quixote or the Knight of the woful countenance* (Londra, 1833) de Jorje Almar; piesa în două acte *Don Quicotte et Sancho Pança* (1843) de Jouchand; comedia într-un act *Don Quicotte* (Berlin, 1859) de Pablo Taglioni, muzica de Gährich; comedia lui Pinheiro Chagas, *Don Quicotte* (Lisabona, 1872); comedia în cinci acte *Don Quixote* (1876) de Burton, etc.

Datorită prestigiului de care s-au bucurat autorii săi, menționăm de asemenea piesa în trei acte și opt tablouri *Don Quicotte*, de P. Dalloz și Victorien Sardou, reprezentată pe scena teatrului *Gymnases* pe 25 iunie 1864. Spectacolul s-a bucurat de succes de public în epocă, deși critica a condamnat-o din cauza utilizării exploziilor și a magiei pe scenă.

Don Quijote în secolul al XX-lea și până în zilele noastre

În secolul al XX-lea, din punct de vedere al opțiunilor dramatice, schimbările produse față de epocile anterioare nu sunt fundamentale.

Într-un prim grup, am putea reuni textele ce dramatizează anumite capitole ale romanului, cum ar fi *Las bodas de Camacho* de J. Grau ți Adrià Gual, prezentat de *Teatre Tivoli de Barcelona* pe 19 decembrie 1902. Félix Comen și F. Legouin au scris împreună o comedie bufă, *Le Gouvernement de Sancho Pança* (Paris, 1903). În Buenos Aires, Matías Calandrelli montează în 1904 *Sancho Panza en la ínsula Barataria*. Coincizând cu cel de-al treilea centenar de la prima ediție a romanului (1905), au loc pe scena de la *Teatro Real* din Madrid trei premiere: *Los galeotes*, scrisă de frații Quintero, adaptare al capitolului al XXII-lea, *El caballero de los espejos*, de Ramon Carrión (capitolul XII, partea a doua) și *La primera salida*, un tablou scenic de Sellés. Alejandro Casona scrie o piesă într-un act, *Sancho Panza en la ínsula* [...] În plus față de textele deja menționate, în anii următori se scriu multe alte comedii, și nu numai, pornind de la capitole determinate ale romanului.

Într-o a doua categorie pot fi incluse adaptările globale. Descoperim astfel un *Don Quichotte* de Jacques Le Lorrain prezentat pe scena Teatrului *Victor Hugo* din Paris pe 3 aprilie 1904. Același titlu poartă și drama eroico-comică de Richepin, ce are premiera pe 16 octombrie 1905 la *Comédie Française*. În același an, Eduardo Barriobero publică comedia lirică în patru acte, prolog și epilog, *Don Quijote de la Mancha*, cu muzica lui Teodoro San José (premiera are loc în 1914). În 1906, Le Lorrain editează drama *Le chevalier de la longue figure (Don Quijote)*, iar în 1928 se publică la Moscova un *Don Quijote* pentru tineri de A. P. Brus și B. F. Zon.

În acest capitol, merită o atenție specială *Don Quijote* de Bulgakov, text scris în 1958, ce reunește principalele capitole ale romanului. Un scriitor ciudat, neliniștit, pasional, marcat de un profund pesimism și fatalism, plin de temeri, trăsături ce foarte bine pot fi considerate definitorii pentru caracterul slav depresiv.

De tânăr, Bulgakov se simte atras de romanul lui Cervantes, motiv datorită căruia încearcă să-l adapteze pentru teatru. Un efort uriaș, obiectivul fiind aproape imposibil de atins, ținând cont de dimensiunile romanului, de complexitatea sa tematică și structurală. Până la urmă, textul este o reducere și o sinteză a operei cervantine, impregnată de o lectură personală ce presupune o linie argumentativă și tematică proprie. Drept pentru care, *Don Quijote* al lui Bulgakov reprezintă lectura personală a unui scriitor născut în tradiția rusă, dar care se simte incomod în propria-i piele și țară, trăsături ce sunt evident vizibile în construcția literară a textului.

Un alt exemplu interesant este *Don Quijote. Fragmentos de un discurso teatral* (1992) de Rafael Azcona și Maurizio Scaparro, text ce preia și stilizează fragmente din roman structurându-le în episoade. Alfonso Sastre, la rândul său, scrie în 1984 *El viaje infinito de Sancho Panza* (premiera a avut loc în 1992), text ce se centrează, după cum reiese și din titlu, pe personajul scutierului, o piesă scrisă cu multă măiestrie, atât structurală cât și lingvistică. Pornind de la aceeași intenție de a realiza o sinteză globală a romanului, merită menționate *Vivir loco y morir cuerdo* (2004) de Fernán Gómez, *Don Quijote* (2004) de Santiago Sánchez și J. Margallo, *musical*-ul pentru copii *Castillos en el aire. Las aventuras de Don Quijote* de Ana María Boudeguer, prezentat în 1992 și *Miguel Will* de Juan Carlos Somoza, text ce reunește traiectoriile lui Shakespeare, Cervantes și Don Quijote.

În ceea ce privește creațiile dramatico-literare în care se imaginează o aventură autonomă cu un *Don Quijote* și un *Sancho Panza* ce provin din narațiunea cervantină dar care dau naștere unei narațiuni inventate de respectivul autor dramatic, exemplul cel mai bun îl constituie *Don Quijote libertado* de Lunacearski, tradus în spaniolă de Angel Villatorio și Alejandro Reino și publicat la Barcelona în 1934. Conflictul piesei se naște din înfruntarea dintre idealismul quijotesc și necesitățile și prioritățile luptei revoluționare. În 1969, Günther Rücher prezintă la Berlin *El vecino de los señores Panza*, piesă ce are ca punct de plecare textul dramatic anterior. De asemenea, interesantă este *La dernière Dulcinea* (1908) de Albert du Bois. [...]

În ajunul celui de-al patrulea centenar al lui *Don Quijote*, nu puține au fost și continuă să fie contribuțiile scenice: monologul *Don Quijote de la Mancha* (1998), adaptare realizată de Domingo Miras, *Clown Quijote de la Mancha*, de Olga Margallo și Antonio Muñoz (1998), un alt monolog, cel al lui Fernán Gómez, intitulat *Defensa de Sancho Panza* (2004) etc. [...]

Concluzie

Ar fi existat nenumărate posibilități de a aborda această temă, însă, eu am preferat o enumerare extinsă, desigur o muncă istovitoare pentru mine. Am vrut însă, în acest fel, să evoc într-o oarecare măsură amploarea modurilor de expresie artistică ce s-au inspirat de-a lungul istoriei din *Don Quijote* și personajele sale, dovadă a uriașei influențe ce a avut-o romanul asupra altor genuri artistice încă de la apariția sa.

NOTE:

[1] *Zarzuela* – operetă tipic spaniolă, asemănătoare *singspiel*-ului german sau operei comice franceze, dat fiind că părțile cântate alternează cu scene declamate. Primele *zarzuele* îi aparțin lui Calderón de la Barca. La începuturile sale, *zarzuela* reprezenta practic o reducere a operelor, păstrându-se anumite părți muzicale, restul fiind recitat. În secolul al XVIII-lea, Ramón de la Cruz și compozitorul Rodríguez de Hita dau amploare reprezentațiilor de gen, urmând ca, la începutul secolului

al XIX-lea, interesul publicului să scadă vertiginos. Spre finalul secolului însă și în prima parte al celui de-al XX-lea, genul revine la modă, câștigând în amploare (de la două acte, se scriu și se compun trei).

[2] *Entremés* – piesă într-un act, comică sau satirică, ce se interpreta de obicei între primul și-al doilea act sau înte părțile unei comedii, acompaniată fiind de cântece și dansuri. Perioada de maximă răspândire se situează între sfârșitul secolului al XVI-lea și jumătatea secolului al XVIII-lea, dramaturgii semnificativi ce au cultivat acest gen dramatic fiind Lopé de Rueda, Miguel de Cervantes, L. Quiñones de Benavente ți Calderón de la Barca.

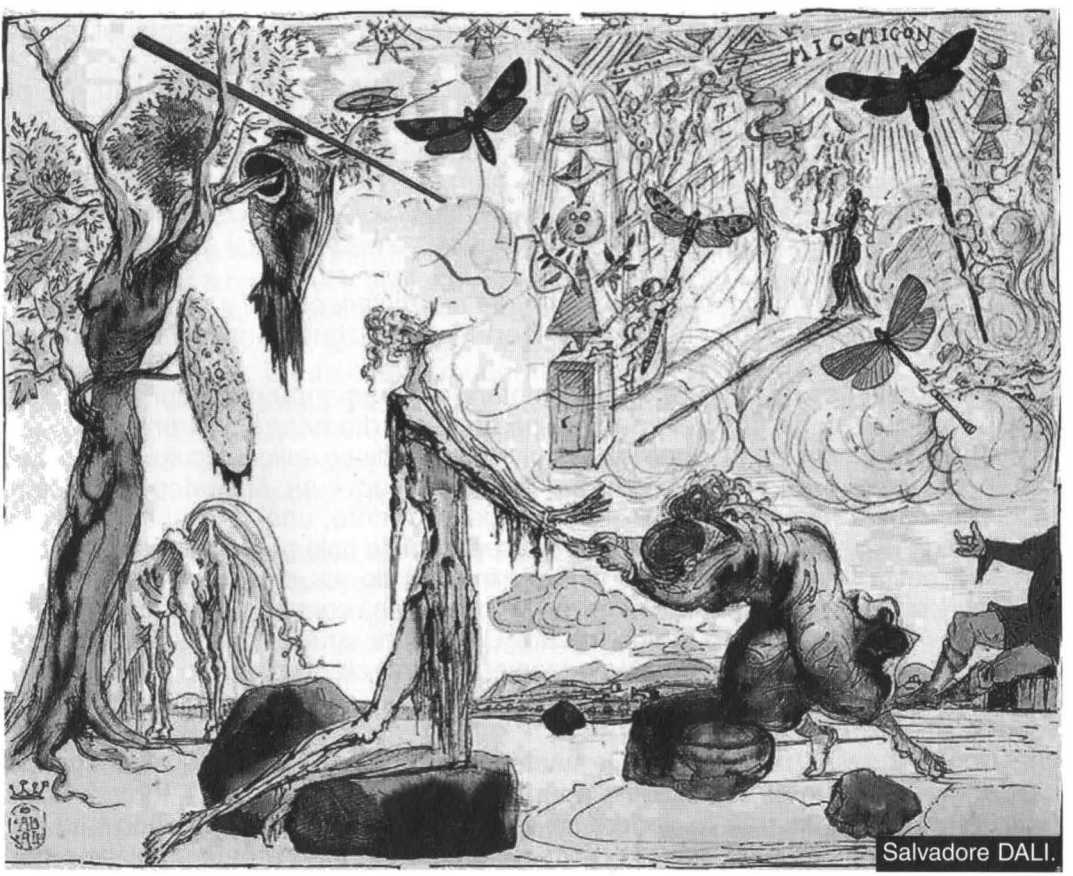
[3] *Sainete* – scurtă piesă comică, tipică teatrului spaniol, se aseamănă cu un *entremés* sau un *paso*. Reprezentativă pentru literatura *costumbrista* (*costumbres:* moravuri, obiceiuri), are ca obiectiv principal reflectarea, în manieră satirică, a obiceiurilor și tipologiilor populare. Se va bucura de multă popularitate în secolul al XVIII-lea mai ales datorită creațiilor lui Ramón de la Cruz si Gonzalez del Castillo. În ceea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cei ce vor scrie *sainetes* vor fi R. de la Vega, López Silva și C. Arniches.

[4] *Bachiller* – persoană ce studiază pentru bacalaureat. În traducerea romanului în română, semnată de Sorin Mărculescu(*Don Quijote de la Mancha*, Editura Paralela 45, București, 2004), personajul *el bachiller Sansón Carrasco* s-a tradus prin *bacalaureatul Sansón Carrasco.*

[5] *Fructidor* – cea de-a douăsprezecea lună a calendarului republican francez; începea cu aproximație pe 18–19 august și se termina pe 16–17 septembrie (conform calendarului gregorian).

[6] *Nivose* – Cea de-a patra lună a calendarului republican francez; începea pe 21 decembrie și se termina pe 19 ianuarie (conform calendarului gregorian).

Traducere de *Ioana ANGHEL*



Salvadore DALI.

Irène SADOWSKA GUILLON

Spectacole de referință

Un revoluționar spiritual: *Omul din La Mancha*, în versiunea lui Jacques Brel

Există o indiscutabilă afinitate între figura lui Don Quijote sfidând lumea stăpânită de mediocritate și prostie, și cea a lui Jacques Brel, artist total, astăzi legendar, cântăreț, poet, om de teatru și de cinema, combătând o societate burgheză fără idealuri, închinată profitului, pe care o va părăsi, în cele din urmă, pentru a muri.

Inevitabila lor întâlnire s-a produs în teatru cu *Omul din La Mancha*. După ce văzuse *musicalul* lui Mitch Leigh și Joe Wassermann, pus în scenă de Albert Marre pe Broadway, în 1966, Jacques Brel realizează propria sa versiune. El rescrie muzica și libretul, eliminând stridența și latura de bandă desenată a originalului american.

Crearea spectacolului în octombrie 1968, la Théâtre de la Monnaie din Bruxelles și în decembrie 1968, la Théâtre des Champs Elysées din Paris, era în rezonanță imediată cu evenimentele produse în mai 1968, în Franța, și cu mișcările revoluționare, contestatare ale acelui moment, din lumea întreagă.

În versiunea sa, Jacques Brel pune accent pe forța utopiei, aceeași în vremea lui Cervantes ca și în 1968, când o generație a refuzat, dintr-o dată, lumea părinților săi. Cântecul-laitmotiv pe care Brel îl cânta în spectacol, *„Să visezi un vis imposibil pentru a atinge o stea inaccesibilă"*, avea pe atunci rezonanța lui „să fim realiști, să cerem imposibilul" proclamat de Che Guevara.

Jacques Brel juca în spectacol (în regia lui Albert Marre) un triplu rol: pe Cervantes și pe personajul acestuia, Alonso Quijano, care se transformă în Don Quijote. Era înconjurat de excelenți actori-cântăreți în rolurile principale: Joan Diener *(Dulcineea* și *Aldonza,* fata de la han), Robert Manuel *(Sancho Panza),* Armand Mestral *(hangiul),* Jean Mauvais *(Doctorul Carrasco).* Orchestra din spatele scenei era condusă de François Rauber, compozitorul și aranjorul lui Brel.

Dispozitiv scenic, concepție și elemente ale mizanscenei

Substituind imaginația imageriei, Albert Marre a izbutit o mizanscenă în care teatrul este evocare și nu reproducere.

Dispozitivul scenic și eclerajele sculptând și fragmentând spațiul, concepute de Howard Bay, constituiau elementele de bază ale dramaturgiei scenice.

Aceasta era construită după principiul *mise en abyme* aplicat locului unic: celula din închisoarea sevillană, în care Cervantes așteaptă să fie judecat de către Inchiziție, dădea naștere, prin procedeul regiei la vedere, unei acțiuni complexe, *à tiroirs.* Scena goală cu o pantă abruptă era separată de sală printr-o rețea de lanțuri.

În această gaură neagră cădea din când în când, de sus, o scară pe care coborau inchizitorii cu glugă pe cap și urcau prizonieri chemați să compară în fața Tribunalului.

Acțiunea începea cu o scenă în care Cervantes, aruncat în celulă împreună cu servitorul său, era înconjurat de prizonieri rânjind cu cruzime, ce încercau să-i fure unicul bun, manuscrisul neterminat al lui *Don Quijote*, și să pună stăpânire pe vechea sa valiză.

Pentru a salva manuscrisul, Cervantes, acuzat de a fi un idealist periculos și un poet fără talent, își va organiza apărarea punând în scenă aventurile lui Don Quijote. El se transformă la vedere în eroul romanului său, iar slujitorul său în Sancho Panza, în timp ce o mână de cerșetori vor interpreta toate celelalte roluri.

Astfel, în spațiul gol al temniței, doar cu ajutorul câtorva accesorii, lănci, spade, coifuri din carton și costume de teatru scoase din vechea valiză a lui Cervantes, vor fi construite scenele din *Don Quijote*.

Muzica, dansul intervin exclusiv în scenele romanului, constrastând astfel cu scenele vorbite din închisoare. Armonia costumelor în tonuri fanate cu o predominantă de gri, bej și negru (excepție făcând vesta roșie a Dulcineei, în momentul morții lui Don Quijote) contrastează cu o anumită violență a gesturilor și mișcărilor. Jocul personajelor este mai degrabă realist, iar Jacques Brel – de o absolută sinceritate în Cervantes și în Don Quijote, antrenându-i cu el, spre un „dincolo" utopic, pe Sancho și pe Dulcineea, al cărei parcurs de la o scorpie respingătoare la aproape o sfântă este trasat cu multă sensibilitate și nuanțe.

Teatrul ca reprezentare a lumii

Dubla acțiune înaintează în același mod discontinuu al unei dialectici între „procesul" lui Cervantes și apărarea acestuia transpusă în teatru, scenele de aventuri din *Don Quijote* alternând cu cele din închisoarea în care personajele ficțiunii romanești redevin prizonieri. Economia decorului permite o fluiditate a înlănțuirilor.

În final, Cervantes, achitat de către tovarășii săi de celulă, este chemat în fața Tribunalului Inchiziției.

În această viziune scenică, închisoarea și judecata lui Cervantes și a utopiei sale donquijotești este o metaforă a scenei lumii, pe care fiecare om își joacă propria viață. Așteptând ca Tribunalul de sus să decidă dacă a jucat bine sau rău, fiecare își joacă viața în fața celorlalți oameni și se supune judecății lor terestre înaintea celei divine.

Nici imaginea, nici mesajul lui Cervantes–Don Quijote: „mi-ar plăcea să aduc puțină grație în această lume" nu au aici conotație christică, ci poetică și politică.

Imaginea lui Cervantes care coboară în închisoare printre oameni este cea a unui poet, a unui vizionar care, având certitudinea unui „dincolo", a unei alte lumi, în a cărei căutare persistă, transformă totul în jur prin forța cuvântului său, a artei sale.

Prea puțin contează dacă este arestat, judecat și condamnat de către justiția celor puternici, atâta timp cât el a știut să trezească în sufletul unui singur om dorința de a porni, la rândul său, în căutarea unei „stele inaccesibile", de a „visa un vis imposibil".

Punerea în scenă a versiunii franceze a *Omului din La Mancha* de către Albert Marre, de o uimitoare modernitate, sobră, riguroasă, de o extremă frumusețe, a fost salutată în epocă drept „un spectacol exemplar care este o parabolă la fel de puternică și de simplă precum Misterele medievale sau anumite piese ale lui Brecht și care, la fel ca acestea, fără nici o ocheadă, fără nici o complezență, impresionează publicul cel mai larg".

***Ay! Quixote*, în regia lui Omar Porras (producție a Teatrului Malandro)**

De la capodopera Secolului de Aur la Legenda Aurită

Omar Porras, format prin rădăcinile sale columbiene în tradiția teatrală latino-americană, a asimilat în demersul său învățăturile lui Grotowski, universul lui Jacques Lecoq, experiența lui Théâtre du Soleil al Arianei Mnouchkine care l-a condus spre întâlnirea cu maeștrii teatrului balinez. El a fondat Teatro Malandro, în 1990, la Geneva.

Ay!Quixote a fost creat în 2001, la Théâtre Vidy din Lausanne și jucat în 2002, la Théâtre de la Ville din Paris, în majoritatea teatrelor franțuzești și în turneu internațional, între altele, în 2003, la Festivalul Cervantino din Mexic și la Festivalul Iberoamericano, la Bogota.

CHAGALL.

Abordarea dramaturgică a operei și filosofia mizanscenei

Demersul lui Omar Porras a constat în elaborarea unei scrieri scenice plecând de la o cercetare colectivă asupra anumitor episoade și teme-liant din roman precum: utopia, imaginea visului, nebunia și, mai ales, teatralitatea. El nu încearcă să reproducă pe scenă textul lui Cervantes sub formă discursivă, ci, plecând de la asocierea viziunilor contradictorii ale lui Don Quijote și Sancho Panza, extrage imagini profund conflictuale, relevând o dialectică între lumea rațiunii și cea a nebuniei, între lumea realului și cea a iluziei.

Astfel că acțiunea teatrală devine un spațiu poetic. În timp ce Don Quijote ne transportă în iluzia viselor sale, Sancho este un visător banal, apropiat de cotidianul nostru și de conflictele noastre colective. Mizanscena chestionează transcendența acestei banalități. Ce face ca un om să se ridice după fiecare cădere? Și, apoi, să cadă din nou? De unde vine această voință nemăsurată de a fi un visător al iubirii și justiției, de a înfrunta neîncetat noi aventuri în ciuda batjocurii tuturor?

Omar Porras conferă lecturii sale din *Don Quijote* o dimensiune metafizică în sensul dat de Miguel de Unamuno: *„quijotismul este o nouă religie".*

În măsura în care cavalerismul s-a născut din credința creștină, căutarea lui Don Quijote este cea a unui vizionar, parcursul său, cel al mântuirii, al revelației. Dulcineea este o reprezentare a Fecioarei.

Totul capătă atunci o dimensiune sacră în această „religiozitate" teatrală care evocă liturghia barochizantă a catolicismului hispano-american, hrănit din rituri păgâne ancestrale, din mitologii și divinități fantasmagorice.

Dispozitiv și elemente de limbaj scenic

Dispozitivul scenic conceput de Fredy Porrasest – compus dintr-o platformă de lemn supraînălțată, parțial înclinată spre sală – evocă o plută imaginară, navigând în zonele tumultuoase ale realității. Cu ajutorul unor trape sunt aduse pe scenă obiecte și accesorii precum lancea lui Don Quijote, tronul lui Sancho de pe insula himerică etc.

Eclerajele modulate, penumbra cvasipermanentă și un fileu de tul care coboară deseori în fața scenei permit crearea, ca într-un vis cu ochii deschiși, a imaginilor fantasmagorice, a viziunilor lui Don Quijote.

Paleta sonoră (diverse muzici și zgomote) sculptează tablourile animate.

Măștile pentru anumite personaje fantastice și costumele – simple pânze pentru Don Quijote și Sancho Panza, aproape goi, și veșminte foarte colorate pentru celelalte personaje – se înscriu cu pertinență în dramaturgia scenică ce are drept fir conducător teatrul ca religie absorbind și rezolvând toate nebuniile.

Tratamentul personajelor, jocul

11 actori interpretează, pe rând, aproape cincizeci de roluri: țărani, sirene, lei, penitenți, cavaleri, nimfe, spirite ale pădurii.

Cuplul Don Quijote *(Jean Mompart)* și Sancho Panza *(Philippe Gouin)* constituie două fețe ale aceleiași persoane. Unul – apărător al celor mai înalte valori morale; celălalt – pradă celor mai triviale tentații, visând la putere și bogăție.

Omar Porras sublimează personajul lui Don Quijote și căutarea sa, conferindu-i o dimensiune christică. El adoptă vorbirea semeață, sacadată a unui iluminat, nebuniile creierului său „deranjat" exprimându-se mai mult prin gestica trupului decât prin discurs.

Cât despre Sancho Panza, energic, malițios, dotat cu o mare omenie, aparența sa fizică și jocul său sunt departe de figura bufonă, rotofeie, obișnuită a servitorului. El este aproape la fel de palid și de slab precum stăpânul său, al cărui dublu pragmatic îl incarnează.

Jocul lor, de o mare finețe, ținând adesea de pantomimă, trece pe parcursul unei singure replici de la registrul „religios" la cel burlesc.

Viziune teatrală sincretică. Referințe formale și tematice.

Spectacolul este o frescă luxuriantă, bogată în imagini baroce. Omar Porras se referă în același timp la forme ale catehismului ilustrat prin tablouri animate, prin scene biblice, practicate în Evul Mediu sau de către misionari în America Latină, în operă, în comedia muzicală, în teatrul de umbre, în Grand-Guignol, în commedia dell'arte.

Elemente multiculturale: africane, asiatice, sud-americane, amerindiene, sau referințe literare, precum citarea versului lui Calderon „ce este viața?", îmbogățesc universul hispanic al spectacolului și aduc o forță suplimentară, mai ales în scenele muzicale și de dans.

Structură și progresie dramaturgică

Spectacolul este construit ca o ceremonie, ca un soi de parcurs christic al lui Don Quijote.

Nebunia, halucinațiile sale devin viziuni ale unei alte lumi, în care domnește utopia și în care se duc lupte împotriva forțelor răului. Prologul teatralizează trecerea de la carte la teatru. În timp ce o voce care recită din *off,* în spaniolă, începutul romanului, se pierde treptat, pe un ecran care ocupă spațiul scenic apar două umbre chinezești: Don Quijote și Sancho Panza.

Dintr-o dată, se instalează irealitatea: aventurile care urmează se ivesc din imaginarul lui Don Quijote.

O cumplită furtună, pânze umflate de vânt, figurând furia valurilor, mătură scena. Don Quijote și Sancho Panza, înconjurați de văluri și de fum, aproape goi, par să fi eșuat pe cine știe ce țărm îndepărtat.

Don Quijote, fără armură, ține în mână o pană de culoarea sângelui și o scrisoare, trimitere la originea literară atât a personajului, cât și a universului imaginar pe care încearcă să-l locuiască. Rosinanta apare în acel moment sub forma unui cal pe basculă.

Asistăm la tribulațiile lui Don Quijote și ale lui Sancho Panza rezumate în câteva întâlniri-cheie ale romanului. Scene vizuale și pasaje mai intimiste, în special dialoguri între Don Quijote și Sancho, alternează.

Delirul este de obicei subliniat de un cor care evocă sirenele și care cântă citatul din Calderon: *„Viața e vis".*

Cu soluții scenice surprinzătoare și poetice, Omar Porras face să apară pe scenă locuri imaginare și protagoniști ai aventurilor lui Don Quijote.

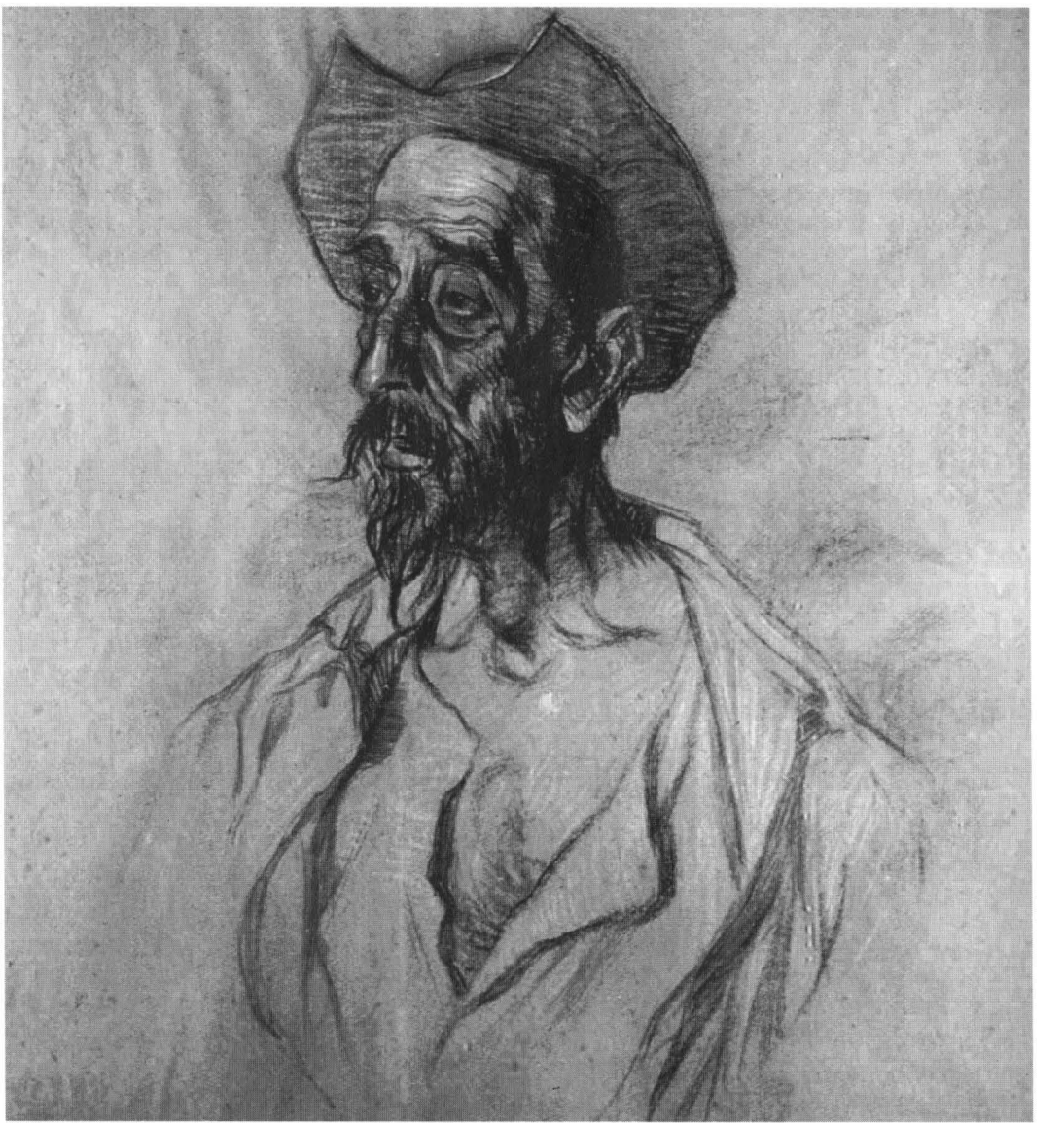
Îl vedem, astfel, pe Sancho tronând pe insulă, regat ubuesc al cărui guvernator devine, vedem întâlnirea lui Don Quijote cu o trupă de actori, scena nunții însângerate, nelipsitele mori materializate de un uriaș ventilator care pune în mișcare umbrele nopții, îl vedem pe Don Quijote înfruntând un leu închis într-o cușcă mică, și alte imagini poetice, metaforice, precum cea cu Don Quijote și Sancho regăsindu-se sub o uriașă floarea-soarelui, evocare luminoasă a Dulcineei.

Această călătorie se încheie cu o imagine surprinzătoare, amintind de acele *Pietà* din tablourile maeștrilor flamanzi: Don Quijote, mort, se odihnește ca un copil pe genunchii Fecioarei, *Mater dolorosa* înconjurată de penitenți.

Don Quijote o regăsește astfel pe Dulcineea, partea sa divină, și se desparte de Sancho, partea sa terestră.

Cu simțul său înnăscut pentru nuanțe și pentru stăpânirea contrastelor, Omar Porras celebrează textul lui Cervantes prin frumusețea imaginilor, într-un spectacol baroc și poetic în care caraghioslâcurile firești sau dezlănțuite alternează cu gravitate neașteptată și în care trimiterile religioase devin iluzie teatrală.

Traducere de Andreea DUMITRU



PICASSO.

César OLIVA
Profesor universitar –
Universitatea din Murcia

Teatrul în DON QUIJOTE

Nu există spectator de teatru care să aibă capacitatea de a crede ceea ce vede atunci când totul e ficțiune, așa cum o are Don Quijote; și nimic alteva nu funcționează mai bine ca teatrul în a face să pară adevăruri lucruri ce de fapt sunt minciuni. Din cauza asta, Cervantes utilizează teatrul mai des decât îl pomenește. Dacă reunim momentele în care apar scenele relaționate cu practica teatrală ori cu referințe teoretice rostite de preot și de canonicul din Toledo, în capitolul 48 al Primei Părți, ajungem la concluzia că imaginea pe care autorul o avea în acel moment despre teatru nu era dintre cele mai bune. E suficient să ne amintim de faimosul prolog din *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, jamás representados* pentru a remarca la Cervantes, ajuns deja la o vârstă respectabilă, melancolia pe care i-o stârnea lumea teatrului. Era vorba de un fel de dragoste de tinerețe ce îi trezea nostalgiile acelor ani, însă nimic mai mult.

Pentru a începe de la principiile teoretice teatrale pe care le avea Cervantes în 1605 (ajuns deja la maturitatea celor 58 de ani împliniți), e important să citâm textul pe care-l dedică literaturii la finalul Primei Părți, în capitolul 48. Încă din capitolul anterior, canonicul (când dă nas în nas cu ciudatul cortegiu condus de carul în care era dus acasă Quijote) spune că majoritatea cărților de cavalerești nu respectă adevărul. Atât pe el cât și pe preotul ce acompaniază cortegiul, ceea ce îi interesează și totodată condamnă din aceste cărți, este faptul că nu respectă nici o regulă. În capitolul 48, extind aceleași idei și la artele de reprezentare. Când se referă la cărțile cavalerești, preotul afirmă că

„ [...] sunt și mai vrednici de dojană cei care au alcătuit până acum asemenea cărți, fără a se preocupa în nici un fel de bunul discurs și nici de arta și regulile care i-ar fi putut călăuzi și face faimoși în proză [...]"[1]

Canonicul, ce avea în plus și pretenții de literat, recunoaște c-a scris mai mult de o sută de pagini dintr-o carte precum cele ce povestesc despre cavaleri rătăcitori, dar că un reușește s-o termine. Nu vrea să încalce normele și nici să scrie pentru gustul publicului vulgar. Și relaționează intenționat absurditățile ce apar în aceste cărți cu cele prezentate în comedii. Acest paralelism ne ajută să înțelegem de ce lui Cervantes nu-i plăceau comediile ce se puteau vedea în epocă și care se bucurau de mult succes:

„Dacă cele care sunt acum la modă, atât cele inventate, cît și cele scoase din istorie, toate sau cele mai multe sunt sminteli recunoscute și lucruri ce n-au nici picioare, nici cap și, cu toate astea, vulgul le ascultă cu plăcere, le socotește și le apreciază drept bune, când ele sunt atât de departe de a fi astfel, iar autorii care le compun și actorii care le reprezintă zic că așa și trebuie să fie, deoarece așa le vrea vulgul, și nu altfel, și dacă cele care au o intrigă și dezvoltă fabula după cum o cere arta nu sunt de folos decât pentru patru discernători care le pricep, toți ceilalți fiind incapabili să le înțeleagă meșteșugul, iar lor le cade mai bine să-și câștige pâinea cu cei mai mulți decât renumele cu cei puțini, așa ar sta lucrurile și

cu cartea mea, după ce-mi voi fi stricat ochii ca să respect regulile pomenite, de voi ajunge să fiu croitorul de la răscruce."[2]

Pentru a adăuga în continuare:

„Și, cu toate că uneori am încercat să-i conving pe comedianți că se înșală stăruind în opinia în care stăruie și că ar atrage mai multă lume și dobândi mai multă faimă reprezentând piese de teatru conforme artei decât pe cele smintite, sunt atât de încrâncenați și de încăpățânați în părerea lor, încât nu există argument și dovadă care să-i clintească din ea. Îmi amintesc că într-o zi i-am spus unuia dintre acești îndărătnici: «Spune-mi, nu-ți aduci aminte că s-au reprezentat în Spania, cu puțini ani în urmă, trei tragedii pe care le-a compus un poet faimos din aceste regate și ele au fost atât de bune, încât i-au minunat, bucurat și captivat pe toți câți le-au ascultat, atât din rândurile vulgului, cât și dintre aleși, aducându-le, doar ele trei, mai mulți bani oamenilor de teatru decât treizeci dintre cele mai bune câte s-au făcut de-atunci încoace?» «Fără îndoială – mi-a răspuns autorul de care zic – domnia ta vrei să vorbești despre Isabela, Filis *și* Alexandra.*» «De ele vorbesc – i-am replicat eu –, și uită-te dacă respectă întru totul regulile artei și dacă, respectându-le, au încetat să pară ceea ce erau și să placă tuturora. Așa că vina nu e a vulgului care cere sminteli, ci a acelora care nu știu să reprezinte altceva. Da, căci n-a fost o sminteală* Nerecunoștința răzbunată *și nici* Numantia *n-a avut parte de așa ceva, după cum asta n-a fost de găsit nici în* Negustorul îndrăgostit *și încă și mai puțin în* Dușmanca prietenoasă *ori în altele cîteva compuse de unii poeți pricepuți, spre faima și renumele lor și spre câștigul celor care le-au reprezentat.» Și acestor vorbe le-am mai adăugat și altele, cu care mi s-a părut că l-am lăsat oarecum încurcat, nu însă mulțumit și nici într-atâta de convins, încât să-l întorc din gândul lui greșit."*[3]

Cuvintele canonicului îl fac pe preot să recunoască că i-a trezit *„o veche pornire a mea împotriva pieselor de teatru acum la modă, la fel de înverșunată ca aceea împotriva cărților cavalerești..."*[4]. E ciudat însă că această pornire nu s-a manifestat în *„puricarea pe care o făcură preotul și bărbierul în biblioteca ingeniosului nostru hidalg"*[5] în capitolul 6, în care iau la mână toate cărțile de cavalerie și poemele epice și pastorale, fără să comenteze însă în nici un fel. Pare semnificativă dorința de a lăsa respectivele comentarii spre finalul Primei Părți, ca un fel de concluzie a narațiunii, în ceea ce se referă la relația dintre lipsa de ordine a acelor cărți și comedie. Așadar, merită citat aici întreg fragmentul în care preotul comentează tipul de comedie ce se practică în epocă, de fapt o adevărată critică a lui Cervantes referitoare la situația teatrului în acel moment, din care poate nu numai că se simte îndepărtat, dar chiar și rănit în propriul său orgoliu:

„[...] în loc ca piesa de teatru să fie, după opinia lui Tullius, oglindă a vieții omenești, exemplu al moravurilor și imagine a adevărului, cele reprezentate acum sunt oglinzi de sminteli, exemple de prostii și imagini ale destrăbălării. Căci oare ce sminteală mai mare poate fi, în subiectul de care ne ocupăm, decât ca în actul întâi să intre un prunc în scutece, iar în al doilea să-l și vezi devenit bărbat matur și bărbos? Sau e alta mai mare decât să ni se înfățișeze un babalâc viteaz și un copilandru laș, un lacheu retor, un paj bun sfetnic, un rege hamal și o prințesă rândășiță? Ce să mai spun despre atenția acordată timpului în care se pot sau se puteau petrece acțiunile reprezentate, decât că am văzut o piesă în care primul act a început în Europa, al doilea în Asia, al treilea s-a sfârșit în Africa, ba chiar, dacă ar fi fost în patru acte, al patrulea s-ar fi terminat în America și, astfel, s-ar fi desfășurat în toate cele patru părți ale lumii? Și dacă principalul element al unei

A. Manet
de los dibujos de G. Doré

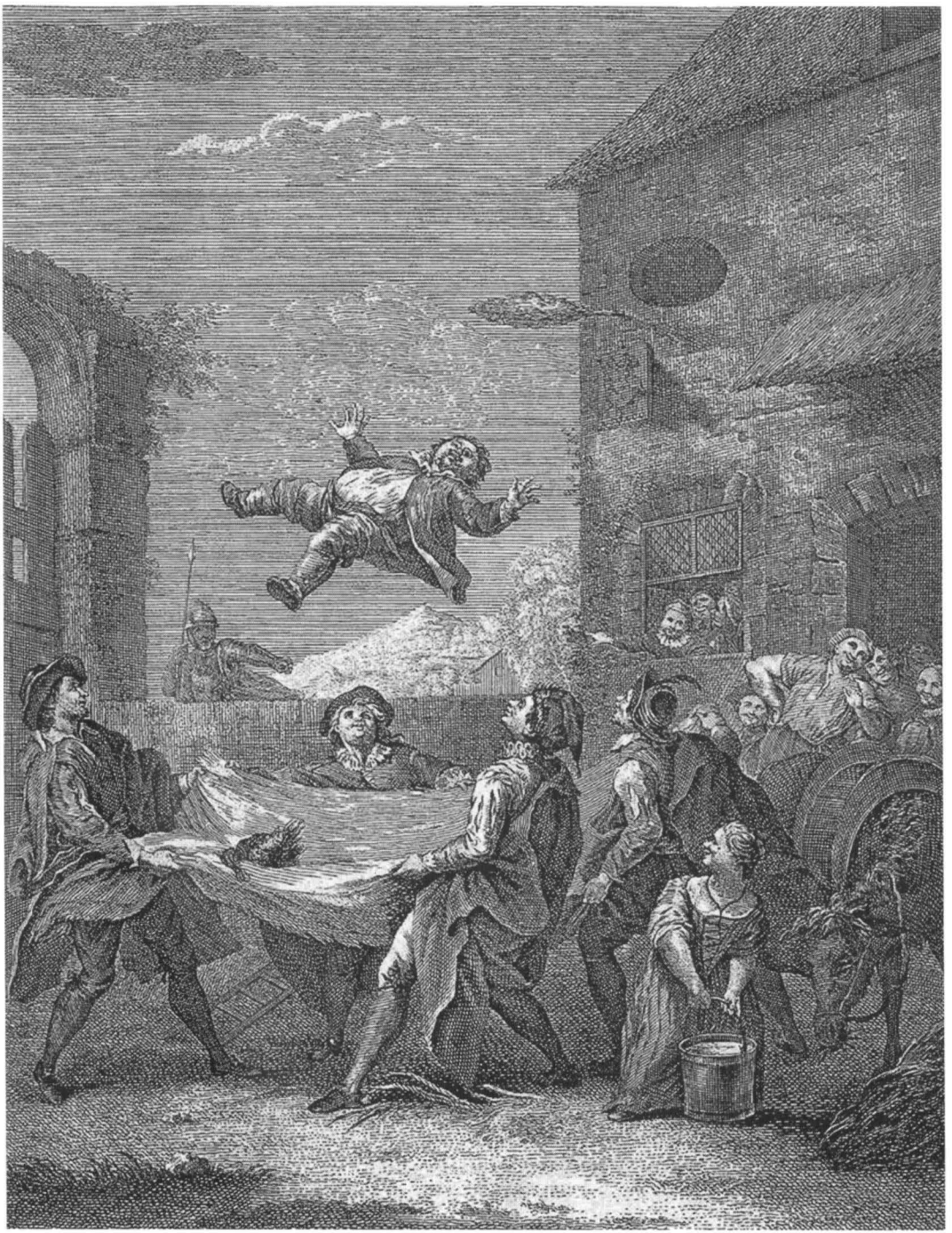
piese trebuie să fie imitația, cum e oare posibil să satisfacă fie și o inteligență mijlocie dacă, imaginând o acțiune ce are loc pe vremea regelui Pepin și a lui Carol cel Mare, ni se spune despre cel care este personajul principal că a fost împăratul Heraclius, care a intrat cu Crucea în Ierusalim, și cel care a cucerit Sfântul Mormânt, ca Godefroi de Bouillon, deși între unul și celălalt sunt ani infiniți; sau, dacă piesa de teatru se întemeiază pe ficțiune, cum de i se atribuie adevăruri istorice și se amestecă în ea frânturi din altele întâmplate altor personaje și-n alte vremuri, și nu cu aparențe de verosimilitate, ci cu erori vădite, întru totul de neiertat? Și nenorocirea e că se găsesc ignoranți care susțin că asta e culmea desăvârșirii și că orice altceva ar însemna să cauți cai verzi pe pereți. Păi ce să mai zicem când ajungem la piesele de teatru sacre? Ce de false minuni sunt simulate în ele, ce de lucruri apocrife și rău înțelese, atribuindu-i-se unui sfânt minunile altuia! Ba chiar în piesele profane se încumetă să facă minuni, fără nici un alt motiv sau considerație decât părerea că acolo ar veni bine cutare minune sau mașinărie, cum i se zice, pentru ca mulțimea ignorantă să fie uimită și să vină la teatru. Și toate astea sunt spre paguba adevărului și în dauna istoriei și chiar spre ocara ingeniozităților spaniole, fiindcă străinii, care respectă cu mare exactitate legile piesei de teatru, ne consideră barbari și ignoranți când văd absurditățile și smintelile pe care le practicăm. Și n-ar fi deloc o scuză îndestulătoare să spunem că principala intenție a republicilor bine cârmuite atunci când permit reprezentarea publică a pieselor de teatru este de a înveseli obștea cu o distracție onestă și de a o îndepărta uneori de proastele înclinații pe care obișnuiește a le zămisli trândăvia și, de vreme ce acest scop poate fi atins cu orice fel de piesă, bună sau proastă, n-are rost să le fie impuse legi celor care le compun și le reprezintă și nici să-i obligi a le face așa cum ar trebui să fie făcute, câtă vreme, așa cum am spus, cu oricare se poate atinge scopul urmărit de ele. La care eu aș răspunde că acest scop ar putea fi atins mult mai bine cu piesele de teatru bune decât cu cele care nu sunt astfel, deoarece, asistând la o piesă alcătuită cu artă și bine construită, ascultătorul ar pleca înveselit de glume, uimit de peripeții, instruit de adevăruri, înțelepțit de discursuri, avertizat de intrigi, înfuriat de viciu și îndrăgostit de virtute: căci toate aceste simțiri trebuie să le trezească piesa de teatru bună în cugetul ascultătorului, oricât ar fi el de necioplit sau greu de cap, și e cu totul imposibil ca piesa înzestrată cu toate aceste calități să nu poată înveseli și distra, satisface și mulțumi în mult mai mare măsură decât una lipsită de ele, așa cum în cea mai mare parte sunt lipsite de ele acelea îndeobște reprezentate acum. Și vina acestei stări de lucruri nu le aparține poeților care le compun, fiindcă unii din ei sunt foarte conștienți unde anume greșesc și știu perfect ce anume ar trebui să facă, dar, cum piesele de teatru au devenit marfă de vânzare, ei spun, și spun adevărul, că actorii nu le-ar cumpăra dacă n-ar fi de soiul acela; drept pentru care poetul caută să le adapteze la ceea ce-i cere actorul care urmează a-i plăti opera. Și că acesta e adevărul se poate vedea după multele și infinitele piese compuse de către un preafericit talent al regatelor acestora[6], cu atâta strălucire, cu atâta spirit, cu un vers atât de elegant, cu exprimări atât de alese, cu sentințe atât de grave și, în sfârșit, atât de pline de elocință și elevație a stilului, încât a umplut lumea cu faima sa; dar pentru că a vrut să se adapteze gustului actorilor, nu toate au ajuns, cum au ajuns unele dintre ele, în apogeul perfecțiunii pe care-l pretind. Alții le compun luând atât de puțin seama la ce fac, încât, după ce le reprezintă, actorii sunt nevoiți să fugă și să-și piardă urma, de frica de a nu fi pedepsiți, cum au și fost deseori, din pricină că au reprezentat lucruri în prejudiciul unor regi și spre dezonoarea unor familii nobile. Și toate aceste neajunsuri, o dată cu multe altele de

care nu mai vorbesc, ar înceta dacă la curte ar fi o persoană inteligentă și cu discernământ care ar examina toate piesele de teatru înainte de a fi reprezentate (nu doar cele alcătuite la curte, ci toate câte ar urma să fie reprezentate în Spania), fără aprobarea, pecetea și semnătura căreia nici un organ de justiție să nu permită în localitatea sa reprezentarea nici unei piese, iar în felul acesta, comedianții ar avea grijă ce piese ar trimite la curte, și cu siguranță le-ar putea reprezenta, iar cei ce le compun ar privi cu mai multă grijă și atenție ceea ce fac, de teamă că operele lor ar trebui supuse examenului sever al cuiva priceput în domeniu; și, în felul acesta, s-ar face piese de teatru bune și ar fi atins în chip fericit scopul urmărit de ele: atât distracția poporului, cât și aprecierea ingeniozităților Spaniei, interesul și siguranța actorilor, precum și evitarea grijii de a-i pedepsi."[7]

După acest discurs, preotul afirmă că respectivul post de cenzor ar trebui să existe și pentru cărțile cavalerești. Și asta pentru că, în acest caz, cărțile amintite fac trimiteri la spectacole de comedie și nu cum se întâmpla până atunci, când comedia făcea referiri la cărțile respective. De fapt, în 1615, *Consejo de Castilla* (Consiliul Castiliei) instituie un fel de cenzor de care trebuiau să treacă toate comediile, cântecele, dansurile, etc. ce urmau să fie reprezentate în fața publicului, cu scopul de a le interzice pe cele ce erau indecente sau al căror conținut putea leza spectatorul. Din fericire, se pare că această măsură nu a influențat în nici un fel practica teatrală, așa cum s-a întâmplat cu diverse alte măsuri ce s-au luat înainte și după respectiva perioadă. Oricum, cenzura nu era un lucru foarte simplu de dus la capăt în acel moment.

Cu un an înainte de publicarea Primei Părți a lui *Don Quijote de la Mancha*, Lope de Vega făcuse cunoscut textul său *El peregrino en su patria* (1604). La cei 42 de ani ai săi, autorul se afla în momentul de apogeu al carierei sale dramaturgice. Din acest motiv, s-ar putea spune că Lope de Vega urmase obiceiurile literare ale epocii în care a început să scrie, adică, acelea de a nu respecta nici o regulă. Afirma că, de nu ar fi făcut așa, publicul nu l-ar fi acceptat. Exact acesta este punctul de vedere pe care îl critică Cervantes, chiar dacă își dă seama că nu are întru totul dreptate. Prin intermediul preotului și al canonicului, personaje despre care se presupune că sunt oameni cu vederi iluministe, autorul apără comedia renascentistă și, împreună cu ea, normele și ordinea. Toate astea, în 1605, când aspirațiile teatrale ale lui Cervantes se diminuaseră considerabil. În schimb, ceea ce va scrie după această dată, se va impregna de spiritul modern al lui Lope de Vega, țintă atât a elogiilor cât și a criticilor în paragrafele citate anterior. Și pentru a da un exemplu, menționăm aici piesa *El rufían dichoso* în care acțiunea primului act se desfășoară în Sevilla, iar cea din următoarele două în Mexic.

În legătură cu referințele directe la spectacolul teatral, este suficient să amintim două episoade într-adevăr interesante. Există altele câteva, în plus, evident influențate de tehnica dramatică (cum ar fi spre exemplu capitolul în care se vorbește *„despre venirea lui Clampilemno, cu sfârșitul acestei aventuri"*[8], o adevărată călătorie virtuală a celor doi protagoniști urcați pe umerii unui cal de lemn), în care, atrași de zgomote și voci, par să zboare peste teritorii extinse; la respectiva întâmplare se fac diverse referințe parodice în comedii ale *Secolului de Aur,* cum ar fi *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca. O altă aventură influențată de arta dramatică este, fără îndoială, cea a lui Sancho Panza când *„a intrat în posesia Insulei sale și despre chipul în care a început să guverneze"*[9], a cărei adaptare scenică făcută de Alejandro Casona justifică peste măsură structura dramatică a distractivelor și originalelor peripeții prin care trebuie să treacă bunul scutier. Nu mai puțin influențat



de lumea teatrului este capitolul în care se vorbește *„Despre libertatea dăruită de către don Quijote multor nefericiți duși cu anasâna unde nu ar fi vrut să meargă"*[10], fragment dramatizat de către un anonim, în care *Juan Rana*, numele pe care îl poartă Don Quijote în respectiva piesă, îl eliberează pe unul dintre cei mai periculoși condamnați, Matalotodo, riscând să-i ia locul el însuși în șirul înlănțuiților.

Deși există numeroase capitole despre care s-ar putea spune că sunt influențate de tehnica teatrală și de arta spectacolului, ne vom centra mai departe în cele două pomenite anterior, curios plasate în cea de-a Doua Parte a romanului, adică ulterior capitolului în care autorul își exprimase deja opiniile teoretice (spre finalul Primei Părți). Amândouă sunt relativ aproape unul de celălalt, având ca punct de partidă prezența unei companii de teatru itinerant ce dă naștere unor realități imposibile, cel puțin pentru mintea oricărui muritor de rând, nu însă și pentru cea a lui Don Quijote care, în nebunia sa, crede fără nici o îndoială ceea ce scena teatrului îi oferă (inclusiv, și ceea ce nu se află reprezentat pe scenă). Ne aflăm în fața efectului clasic al verosimilității. Pentru Cervantes, teatrul trebuie să fie, înainte de orice, motiv de confuzie. Așa cum este pentru nemuritorul său personaj Quijote când se întâlnește cu Angulo cel Rău și spectacolul său *„Curțile Morții"* (cap. 11, acesta fiind primul moment la care ne referim) și când asistă la reprezentația meșterului păpușar Pedro (cap. 26, și anume cel de-al doilea moment menționat anterior).

Să începem cu *„Curțile morții"*[11]. În acest moment al romanului, ingeniosul hidalg înfruntă, după ultima sa evadare, o mulțime de vicisitudini pentru a o întâlni pe a sa Dulcineea din Toboso. Într-una dintre primele sale peripeții din această etapă a călătoriilor sale se întâlnește cu:

„o haraba care se ivi tăindu-le drumul de-a curmezișul, încărcată cu cele mai varii și mai ciudate personaje și figuri ce s-ar putea imagina. Cel ce conducea catârii și slujea de căruțaș era un diavol slut. Harabaua era deschisă sub cerul liber, fără coviltir sau leasă de nuiele. Prima figură care i se înfățișă ochilor lui don Quijote fu însăși aceea a Morții, cu chip omenesc; lângă ea era un înger cu aripi mari și multicolore; alături era un împărat cu coroană, pare-se de aur, pe cap; la picioarele Morții stătea zeul numit Cupidon, fără legătură la ochi, dar cu arcul, tolba și săgețile sale. Era și un cavaler înarmat până-n dinți, afară de faptul că nu purta cască sau coif, ci o pălărie plină de pene felurit colorate. Împreună cu acestea erau alte personaje cu diverse veșminte și chipuri. Toate acestea, văzute pe nepusă masă, îl tulburară oarecum pe don Quijote...[12].

Se remarcă aici faptul că descrierea acestor personaje pare făcută din puntul de vedere naiv al cuiva ce vede această înșiruire de personaje ca și cum ar fi adevărate, adică așa cum le vede de fapt don Quijote, și nu de cineva care din primul moment își dă seama că o apariție atât de stranie nu poate fi altceva decât o companie de teatru ambulant, chiar fără a ști ce caută costumați așa în mijlocul câmpului. Din acest motiv, personajul nostru îi întreabă:

„– Căruțașule, vizitiule ori diavole sau ce-oi fi, nu pregeta să-mi spui cine ești, unde te duci și cine-s oamenii pe care-i cari în cocia ta, care seamănă mai mult cu luntrea lui Caron decât cu o haraba din cele obișnuite.

La care, cu blândețe, oprind căruța, Diavolul răspunse:

– Domnule, noi suntem actori din trupa lui Angulo cel Rău. Am dat un spectacol într-un sat din spatele colinei aceleia, azi dimineață, care e octava Sărbătorii Trupului și Sângelui Domnului, cu actul Curților Morții, *și trebuie să-l reprezentăm și-n seara asta în satul care se zărește de-aici; și, fiind atât de apropiat și spre a ne scuti de osteneala dezbrăcării și reîmbrăcării, mergem îmbrăcați în aceleași costume cu care jucăm. Flăcăul acela o interpretează pe*

Moarte; celălalt, pe Înger; femeia aceea, soția directorului, este Regina; celălalt, Soldatul; acela, Împăratul, iar eu, Diavolul, și sunt unul din personajele principale ale actului, fiindcă eu joc în trupa asta primele roluri."[13]

Situație pe care don Quijote o înțelege perfect, dovadă stând răpunsul său:

„...de cum am văzut carul acesta mi-am închipuit că mi se oferea cine știe ce mare aventură, iar acum zic că e nevoie să ating nălucirile acestea cu mâna ca să dau prilej dezamăgirii. Mergeți cu Dumnezeu, oameni buni, și dați-vă spectacolul și gândiți-vă dacă nu vă pot fi de folos cu ceva, căci o voi face din toată inima și bun bucuros, pentru că de mic copil am îndrăgit măștile actorilor și-n tinerețe mi se scurgeau ochii după trupele lor ambulante."[14]

Ceea ce este foarte interesant pentru caracterul lui Quijote este distincția, extrem de clară, pe care o face între actorii comici și personajele autentice. Conflictul se dezlănțuie atunci când unul dintre membrii companiei (cel îmbrăcat în costum de paiață) scutură și izbește de pământ bășicile de vacă umflate, zgomotul produs de acestea speriind-o pe Rosinanta ce o ia la galop peste câmp. Din cauza asta, Quijote se prăbușește de pe cal, speriindu-l peste măsură și pe Sancho, motiv ce determină răzbunarea lui Quijote. Așadar, nu teatrul este cel ce stârnește furia și răzbunarea lui Quijote, ci supărarea de moment provocată de gluma falsului diavol. [...]

Cea de-a doua apariție a lumii teatrului, pe care o aminteam mai sus, se referă la întâlnirea cu maestrul Pedro și peripețiile ce i-au urmat, în capitolul 26 al celei de-a Doua Părți. Pitorescul personaj apare însă încă din capitolul anterior *(„un bărbat îmbrăcat tot în piele de căprioară, ciorapi, pantaloni bufanți și tunică [...], ce avea acoperit ochiul stâng și aproape jumătate din obraz cu un petic de tafta verde, semn că toată partea aceea trebuie să fi fost bolnavă"*[15]), pentru a prezenta *„Retablul eliberării Melisendrei"*[16], acompaniat de o maimuță capabilă să ghicească gândurile celor ce i-o cer și plătesc pentru asta. Important de remarcat este asemănarea dintre această aventură și *„El retablo de las maravillas"*[17], chiar dacă conținutul celor două este diferit. Spre exemplu, don Quijote se miră peste măsură de faptul că maestrul Pedro nu a fost acuzat încă de către biserică, dat fiind că talentul maimuței de a ghici ce gândesc oamenii este diabolic. În plus, domnul autor cară după el un fel de teatru de marionete asemănător păpușilor siciliene *Pupi*, la modă încă în epocă. Maestrul Pedro, însă, dramatizează în cheie grotescă o serie de *romancero*[18]-uri care, în secolul al XVI-lea, erau încă extrem de cunoscute în rândul publicului, cum ar fi spre exemplu cel al lui Don Gaiferos și a logodnicii sale, Melisendra, sechestrată de către arabi. După șapte ani de dezinteres manifestat de către eroul principal, Carol Magnul, unchiul lui Don Gaiferos, îi cere acestuia să se ducă și să-și elibereze logodnica din captivitate, motiv pentru care îi cere ajutorul lui Roldán. Cu armele și caii pe care i le împrumută acesta din urmă, don Gaiferos ajunge la Sansueña (Zaragoza) și o eliberează pe Melisendra ce se afla închisă într-un turn. În ciuda faptului că sunt urmăriți, cei doi reușesc să ajungă la Paris. Această legendă a fost de multe ori reprezentată în epocă pe scenele teatrelor convenționale. Există informații cum că ar fi fost pusă în scenă pentru petrecerea de *Corpus Christi,* în 1609. În același an, s-a tipărit un text dramatic ce se numea *Entremés de Melisendra.* Toate acestea demonstrează, fără îndoială, actualitatea referințelor și subiectelor aventurilor lui Quijote pe care Cervantes le utilizează în scopuri concrete. [...]

Spuneam înainte că încă din capitolul 25 apare maestrul Pedro, iar că în capitolul 26 povestește în ce constă reprezentația pe care o va da, oferind detalii despre *„cronicile franceze și baladele spaniole"*[19] din care se trage respectiva istorie. Un

băiat rostește textul pe care autorul îl reprezintă pe scenă ajutat de păpușile sale. Chiar din acest moment al descrierii spectacolului, la cererea lui don Quijote, maestrul Pedro îi cere naratorului să utilizeze fraze simple și ușor de înțeles:

„ – Băiete, n-o lua razna, ci fă ce-ți poruncește domnul acesta, căci așa va fi cel mai nimerit: urmează-ți cântul simplu și nu te băga în contrapuncte, căci ele de obicei se rup de subțiri ce sunt."[20]

Însă băiatul nu-și poate readapta retorica, fapt ce-l determină pe stăpânul său să insiste:

„– Vorbește simplu, băiete, nu te sumeți așa, căci orice afectare e rea."[21], idee ce dezvăluie tipul de teatru preferat de Cervantes și care se relaționează cu comentariile din capitolul 48 al Primei Părți, în ciuda faptului că aici se referă la *retabluri* și nu la arta spectacolului în concret. Ceea ce cere don Quijote este rigoare, într-un spectacol în care el ia de bun tot ceea se reprezintă, și nu exagerări sau inexactități, cum ar fi spre exemplu faptul că în Sansueña, condusă în aceea vreme de mauri, *„nu se folosesc clopote, ci timpane și un soi de fluiere drepte mari ce seamănă cu oboaiele noastre"*[22]. Implicarea eroului nostru este atât de mare încât nu poate răbda ca armata maură să-i urmărească pe logodnicii francezi, drept pentru care, îmbrăcat în armura sa protectoare, se aruncă în luptă împotriva unei legiuni de păpuși din carton, cu ațe și lemnișoare ce le susțin. Din această cauză, maestrul Pedro îi spune:

„ – Opriți-vă, înălțimea voastră, seniore don Quijote, și luați aminte că cei pe care-i răsturnați, distrugeți și ucideți nu sunt mauri adevărați, ci niște păpușele de carton. Uite, păcatele mele, cum îmi distruge și-mi face praf și pulbere toată averea!"[23]. Însă atât de pătruns este de lupta pe care o dă, că *„în mai puțin timp decât ai spune două crezuri, don Quijote puse la pământ tot retablul, cu toate podoabele și păpușile lui!"*[24], gest ce fără dubii demonstrează că teatrul, pentru mintea sa afectată, este întru totul realitate, în așa măsură încât, chiar odată terminată distrugerea completă a marionetelor, Quijote continuă să creadă că dacă n-ar fi fost el, dușmanii i-ar fi ajuns din urmă pe tinerii logodnici și *„le-ar fi adus cine știe ce ofense"*[25]. Nu e mai puțin interesant faptul că don Quijote crede că *„vrăjitorii care mă persecută nu fac decât să-mi pună sub ochi păpuși ca ele și numaidecât mi le schimbă și preschimbă în ce vor ei. Realmente și cu adevărat vă spun, domnilor care mă auziți, mie mi s-a părut că tot ce s-a petecut aici se petrecea întocmai: Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio și Carol Magnul Carol Magnul. De-aceea mi s-a fost răscolit mânia și, ca să-mi îndeplinesc datoria de cavaler rătăcitor, am vrut să-i ajut și să-i protejez pe cei ce fugeau și cu acest gând bun am făcut ceea ce ați văzut: dacă mi-a ieșit anapoda, nu e vina mea, ci a viclenilor care mă prigonesc..."*[26]. [...]

Bine putem trage concluzia că Cervantes în *Don Quijote de la Mancha* își demonstrează inclinația spre teatru într-o manieră clară și evidentă. Și o face atît din punctul de vedere teoretic cât și din cel practic. Altfel spus, insistă asupra valorării artistice și populare a teatrului din anii în care concepe și scrie povestea ingeniosului hidalg.

NOTE:

[1] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducerea Sorin Mărculescu, Editura Paralela 45, București, 2004. vol. I, cap. 48, p. 519–520.

[2] *Ibidem*, p.p. 520–521.

[3] *Ibidem*, p.p. 521–522.

[4] *Ibidem*, p. 522.

[5] *Ibidem*, Cap. 6, p. 63.

[6] Aluzie la Lope De Vega, conform notei traducătorului de la p. 524.

[7] *Ibidem*, pp. 522–525.
[8] Ediție citată, vol. II, cap. 41, p. 331.
[9] *Ibidem*, p. 365
[10] Ediție citată, vol. I, cap. 22, p. 210.
[11] Critica consideră, în general, că spectacolul menționat de Cervantes este *Auto sacramental de las Cortes de la Muerte* de Lope de Vega, dat fiind că atât personajele ce sunt cele menționate în text, cât și descrierea scenografică, corespund piesei acestuia.
[12] Ediție citată, vol. II, cap.11, p. 99.
[13] *Ibidem*, p. 100.
[14] *Ibidem*, p. 100.
[15] *Ibidem*, cap. 25, p. 218.
[16] *Ibidem*, p. 218.
[17] entremes (piesă de teatru scurtă tipică literaturii dramatice spaniole) scris de Cervantes și publicat pentru prima oara în 1615 în *Ocho comedias z ocho entremeses nuevos nunca representados, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra.*
[18] Colecție de „romances", compoziții în versuri, de origine populară; încă din secolul al XVI-lea, literații le-au compilat în colecții și le-au publicat ca atare.
[19] Ediție citată, vol. II, cap. 26, p. 225.
[20] *Ibidem*, p. 227.
[21] *Ibidem*, p. 228.
[22] *Ibidem*, p. 228.
[23] *Ibidem*, p. 229–230.
[24] *Ibidem*, p. 230.
[25] *Ibidem*, p. 230.
[26] *Ibidem*, p.p. 231–232.

Traducere de *Ioana ANGHEL*

Salvadore DALI.

Ignacio GARCÍA
director adjunct – Teatro Español, Madrid

DON QUIJOTE de la Mancha și opera

Relația dintre povestea lui Don Quijote de la Mancha și teatrul liric datează practic din momentul genezei amândorura, altfel spus, sunt contemporane, dat fiind faptul că s-au născut aproximativ în același moment.

În 1604–1605, moment în care romanul lui Cervantes era aproape gata, călătorind spre tipar și publicându-se, tot atunci câteva titluri de opere vedeau lumina zilei. Pentru a da doar câteva exemple paradigmatice: *Euridice* de Jacobo Peri avea premiera în 1600, iar *Orfeu* de Claudio Monteverdi în 1607. *Orfeu* și *Euridice* sunt două exemple pentru tematica cea mai răspândită în teatrul liric al momentului, chiar dacă romanul renascentist se afla în plină glorie. Cu toate astea, subiectele preferate ale compozițiilor lirice sunt altele, în principal de natură mitologică ori de inspirație istorică. [...]

Fără îndoială, atât despre operă cât și despre romanul cervantin putem spune că nu sunt unitare, ci că mai degrabă sunt realități poliedrice cu multiple suprafețe și muchii. Există un *Quijote* filosofic și un altul popular, unul visător și un altul tradițional, iar opera la fel, poate trece prin aceleași stadii și infinit mai multe, având însă amândouă un numitor comun: utilizează muzica și cuvântul ca mijloace de expresie

Sancho și *Quijote* simbolizează două viziuni distincte asupra lumii, două realități, două universuri ce conviețuiesc împreună, realitatea și iluzia, lumea cotidiană și umbra platonică, ce sunt perfect analogice modului de a privi realitatea din cele două subgenuri ale liricii începând cu secolul al XVIII-lea: opera și opera bufă. Nu întâmplător, cu câteva excepții cum e cazul lui *Comical history of Don Quijote* de Henry Purcell, operele obișnuiesc să poarte ca titlu numele faimosului hidalgo, în timp ce operele bufe se intitulează cu cel al fidelului scutier. Paradigmatice sunt cele două spectacole realizate de Antonio Caldara (1670–1736) ce și le definește, pe primul, operă „*seriridicola*" în cinci acte – e vorba de *Don Chisciotte in corte della duchessa* (Viena, 1727, pe libretul lui Pasquin) – iar pe cel de-al doilea, *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (având premiera tot la Viena în 1733), ca pe „*una commedia per musica*" Cele două opere au fost create în momentul de maximă splendoare al romanului, pentru ca ulterior, în anul 1727, să se realizeze patru montări diferite. Și Telemann, la fel ca și Caldara, a scris două opere pe aceeași temă, o operă „clasică" și o alta bufă.... Și tot așa, călătoriile unuia și ale celuilalt personaj au jalonat genul operei într-o manieră atipic constantă.

Relația dintre *Don Quijote* și genul operei se caracterizează prin prezența aproape permanentă în repertoriul liric secole de-a rândul, adaptându-se diverselor stiluri muzicale, fără a ajunge însă vreodată să fie unul dintre marile titluri ale genului. Fiecare epocă vede în *Don Alonso* și scutier său un reflex al propriului gust, fie că e vorba de clasicism sau romantism, de *grand-opera* sau de *belcanto*, de opera bufă sau de drama wagneriană.

Am putea spune că valoarea romanului, și, evident, a compozitorilor, constă în a se putea adapta gusturilor trecătoare și în a se transforma în ariile lungi ale lui Telemann sau Boismortier, în continua acțiune muzicală a lui Kienzl, în recompunerea neo-clasică a lui Manuel de Falla sau în impresionanta melodramă compusă de Massenet.

DON QUICHOTTE
COMÉDIE HEROÏQUE EN CINQ ACTES
POÈME DE M. HENRI CAIN (d'après LE LORRAIN)
MUSIQUE DE M. MASSENET
D'ANGELO

Ar fi interesant să ne imaginăm o călătorie în timp pentru a descoperi cum s-a adaptat textul tendințelor și preferințelor vocale (începând cu secolul al XIX-lea, *Don Quijote* este aproape întotdeauna interpretat de un bariton sau un bas, potențând astfel natura tragico-existențială și filosofică a personajului, fiind anterior interpretat de tenori deoarece istoria personajului se centra mai mult în întâmplările cavalerești), instrumentației, duratei și subiectului operelor în raport cu bogăția tematică a romanului... Pentru a da un exemplu despre diferențele de interpretare, doar în anul 1827 s-au scris două opere, una semnată de sevillanul Manuel García și alta de Felix Mendelssohn-Bartholdy, în care se confruntă două tendințe totalmente opuse ale romantismului muzical, cea a romantismului belcantist, liric și latin, ce utilizează la nesfârșit resursele interpretative vocale ale soliștilor și cea a postidealismului romantic hegelian al lui Mendelssohn, ce utilizează recurent tematici literare, precum noaptea Walpurgilor ori subiecte shakespeariane, pentru a elabora opere simfonice cu un ton introspectiv, ce descriu ambiente onirice, nocturne și poetice.

Motivul pentru care povestea lui *Don Quijote* a fost atât de des transpusă pe muzică constă probabil în însăși natura muzicală a creației cervantine. Multe informații demonstrează interesul pentru muzică al protagonistului și, de asemenea, al lui Cervantes. Astfel s-ar putea justifica faptul că s-au creat o mulțime de compoziții muzicale după o narațiune în care muzica se naște direct din propria narațiune, cel puțin în anumite momente. Deși poate părea ciudată relația romanului cu muzica, în contextul muzical al momentului nu este așa. Spania trăiește în secolul al XVI-lea o extraordinară perioadă de efervescență creatoare, dominată de mari compozitori precum Tomás Luís de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Juan Blas de Castro, Luis de Narváez, Enríquez de Valderrábano, Mateo Romero, Pedro și Juan Palomares, Álvarez de los Ríos. Unii dintre ei erau, în plus, cunoscuți ai lui Cervantes, nefiind un fapt rar ca un scriitor să fie și compozitor în același timp, cum este cazul bunul său prieten Vicente Espinel.

Deja în secolul al XX-lea sunt multiple și foarte variate formele și genurile muzicale ce s-au apropiat de lumea lui *Don Quijote*.

Fără îndoială însă, în ciuda numărului impresionant de creații muzicale din atâtea țări și epoci diferite, nici unul dintre aceste titluri nu se înscrie în repertoriile obișnuite și nici nu sunt creații de referință ale compozitorilor ce le-au creat. În multe locuri în care s-au născut capodopere lirice a existat și un *Don Quijote* pus pe muzică, însă niciodată nu a ajuns să aibă mare succes. Să fie din cauza faptului că narațiunea romanului este perfect construită din punct de vedere literar, motiv pentru care nu suportă adaptări favorabile compoziției lirice? Chiar dacă poate acesta este motivul, muzicienii contemporani nu s-au dat bătuți și au continuat să caute alte posibilități de adaptare muzicală a romanului cervantin. O ultimă încercare, este cea a Bibliotecii Naționale din Madrid ce a pus în scenă, pe scările clădirii, o adaptare a lui Don Quijote pe muzică de hip-hop...

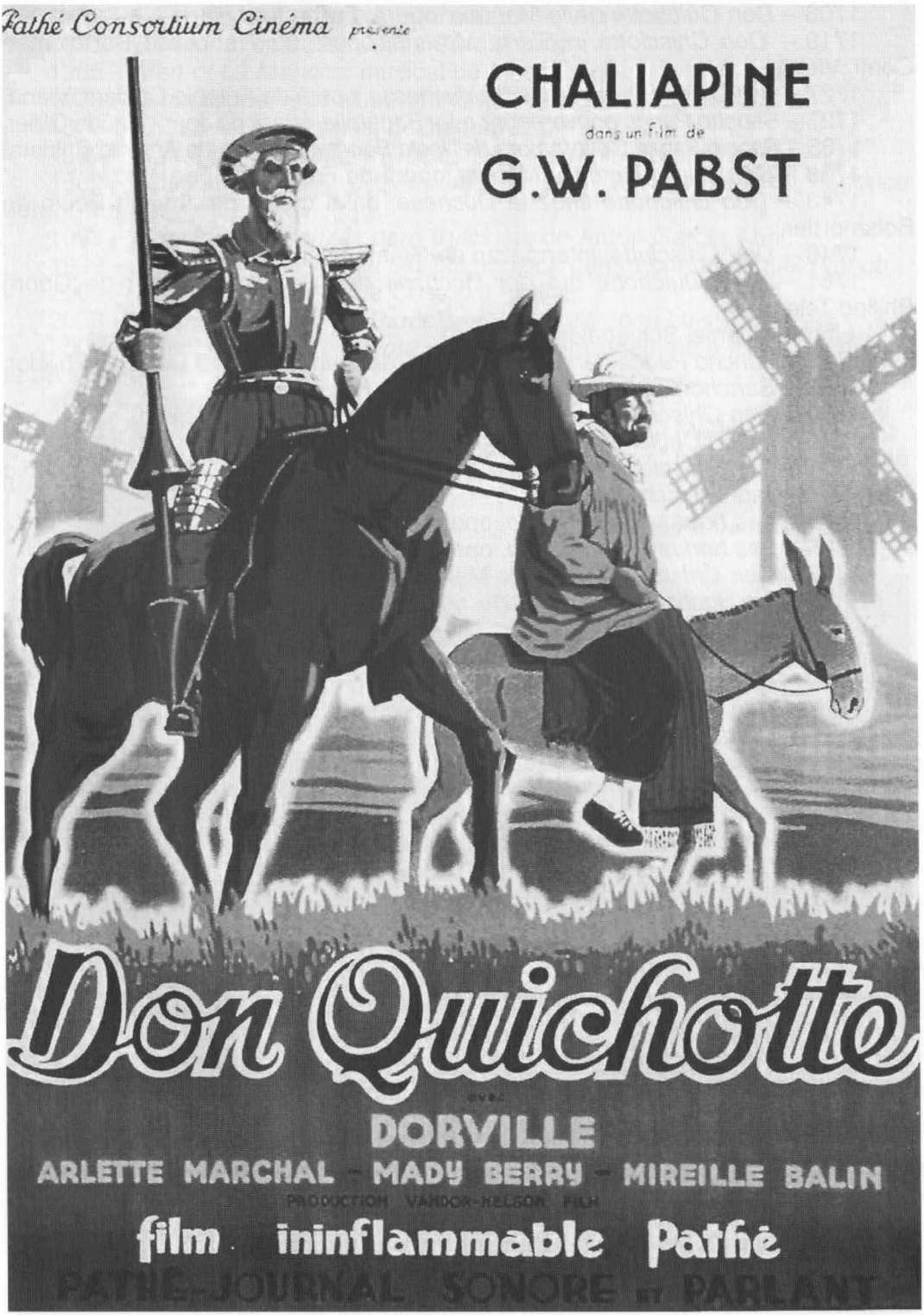
În continuare, fără a fi un document extrem de complet, ci doar o acumulare de date de referință, expun o listă a operelor muzicale inspirate de *Don Quijote*:

1655 – *Sancio*, operă de autor necunoscut. Libretul: Camilo Rima.
Premiera: Teatro Duchale di Piazza Detto della Spalta de Modena.

1680 – *Il Don Chissiot della Mancia de Morosini*, operă de Carlo Sajón, Veneția.

1690 – *Der Irrende Ritter Don Quixote de la Mancia*, operă de Johann Philipp Förtsch. Hamburg.

1695 – *Comical History of Don Quijote*, operă de Henry Purcell. Libretul: Thomas d'Urfey.


Pathé Consortium Cinéma présente
CHALIAPINE
dans un film de
G.W. PABST
Don Quichotte
avec
DORVILLE
ARLETTE MARCHAL - MADY BERRY - MIREILLE BALIN
PRODUCTION VANDOR-KELSON FILM
film ininflammable Pathé
PATHÉ-JOURNAL SONORE ET PARLANT

1703 – *Don Quichotte de la Manche*, operă de Stadel.
1719 – *Don Chisciotte in Sierra Morena*, operă de Francesco Bartolomeo Conti, Viena.
1727 – *Don Chisciotte in corte della duchessa*, operă de Antonio Caldara, Viena.
1727 – *Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle*, operă de Jean-Claude Gillier.
1733 – *Sancio Panza Governatore dell'Isola Barattaria*, operă de Antonio Caldara.
1733 – *Don Chisciotto della Mancia*, operă de Francesco Feo.
1743 – *Don Quichotte chez la Dúchese*, balet comic de Joseph Bodin de Boismortier.
1746 – *Don Chisciotte*, intermezzo de Giambattista Martini.
1761 – *Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*, operă de Georg Philipp Telemann.
Libretul: Daniel Schiebeler, Hamburg.
1762 – *Sancho Pança dans son île*, operă de François André Danican Philidor.
1763 – *Sancho governeur*, operă de Pierre Nougaret.
1769 – *Don Chisciotte della Mancia*, operă de Giovanni Paisiello.
1770 – *Il Don Chisciotto*, operă de Niccolò Piccini.
1771 – *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, divertisment teatral de Antonio Salieri y Giovanni Boccherini.
1815 – *Las bodas de Camacho*, operă de Robert Bochsa.
1825 – *Las bodas de Camacho*, operă de Saverio Mercadante.
1827 – *Don Chisciotte*, operă de Manuel García.
1827 – *Die Hochzeit des Camacho*, operă de Félix Mendelssohn (1809–1847).
Libretul: Carl August Ludwig von Lichtenstein.
1864 – *La ínsula Barataria*, operă de Emilio Arrieta.
1869 – *Don Quixotte*, balet de Leon Minkus.
1897 – *Don Quijote*, poem simfonic de Richard Strauss.
1898 – *Don Quixote*, operă de Wilhelm Kienzl.
1902 – *La venta de Don Quijote*, zarzuela de Ruperto Chapí.
1903 – *Le Gouvernemet de Sancho Pança*, operă de Edouard Legouix.
1910 – *Don Quichotte*, operă (comedie eroică) de Jules Massenet.
1916 – *Una aventura de Don Quijote*, poem simfonic de Jesús Guridi.
1923 – *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.
1924 – *Don Quijote velando las armas*, poem simfonic de Oscar Esplá.
1932 – *Canciones de Dulcinea*, de Maurice Ravel.
1933 – *Cuatro canciones de Don Quijote*, de Jacques Ibert.
1934 – *Clavileño*, operă de Rodolfo Halffter.
1936 – *El mozo de mulas*, operă neterminată de Antonio José.
1940 – *El Quijote*, balet de Roberto Gerhard.
1944 – *Dulcinea*, operă de Ernesto Halffter.
1945 – *Don Quijote velando las armas*, poema sinfónico de Gerardo Gombáu.
1945 – *Ritratto di Don Chisciotte*, balet de Goffredo Petrassi..
1946 – *El mayor libro de España*, compoziție pentru radio de José María Franco.
1947 – *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote de la Mancha*, poem simfonic de Esteban Vélez.
1947 – *A primeira saida de Don Quixote*, de Antonio Iglesias.
1948 – *La ruta de Don Quijote*, operă de Rafael Rodríguez Albert.
1948 – *Ausencias de Dulcinea*, concert de Joaquín Rodrigo.
1952 – *Don Chisciotte*, operă de Vito Farsi.

1952 – *Le nozze di Camaccio*, intermezzo de Vito Farsi.
1953 – *Barataria*, operă de Jesús García Leoz.
1965 – *Man of La Mancha*, musical de Mitch Leigh.
1973 – *Don Quijote*, muzică pentru teatru de Carmelo Bernaola.
1973 – *Epitafios Cervantinos*, de Román Alis.
1980 – *Galatea, Rocinante y Preciosa*, de Carmelo Bernaola.
1982 – *Las aventuras y desventuras de Don Quijote*, balet de Federico Moreno Torroba.
1993 – *Canciones y danzas para Dulcinea*, de Antón García Abril.
1999 – *Tres madrigales de El Quijote*, muzica pentru cor de Miguel Franco.
2000 – *Don Quijote*, operă de Cristóbal Halffter.
2000 – *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, operă de José Luis Turina.
2002 – *El caballero Don Quijote*, banda sonoră originală a filmului omonim de José Nieto.
2005 – *Alonso de Quijada*, obra de José Zárate (1972).
2005 – *Un caballero andante para el siglo XXI* de Juan Medina (1971).
2005 – *Cinco bagatelas sobre don Quijote para clave solo* de Ricardo Llorca (1960).

Traducere de Ioana ANGHEL

Impresión de Don Quixote, regia Francisco Plaza, Teatrul Negru – Praga (2005).

DON QUIJOTE comercial

LUIS MERGELINA
COSECHERO
SANLUCAR DE BARRAMEDA
SANCHO PANZA
AMONTILLADO

SANCHO PANZA
HABANA
MARCA REGISTRADA
GRAN FABRICA DE TABACOS
MADE IN CUBA

Doina PAPP

Contribuția criticii la afirmarea specificului național prin teatru*

Dacă privim critica teatrală ca pe un factor implicat în existența teatrului, ca fenomen socio-cultural și nu doar ca pe o activitate conexă și acordăm criticului un statut activ și nu doar de observator, putem să vorbim și despre rolul acestuia în dezvoltarea teatrului contemporan.

Întradevăr, criticul de teatru nu este doar omul de la gazetă care vine la spectacol cu invitație și produce apoi o opinie vizibilă în pagina tipărită sau în spații audio-video. Ca urmare a cunoașterii din interior a fenomenului, demersul său poate fi prospectiv și orientativ . Cu alte cuvinte, criticul și critica în ansamblul ei pot determina tendințe noi și pot reprima direcții greșite de evoluție, aplicând o judecată obiectivă intercondiționată de viziunea globală asupra fenomenelor.

În anii comunismului, această funcție fiind exagerată și manipulată politic, criticul devenea adesea frână ideologică în exprimarea adevărului pe scenă sau dimpotrivă,în cazul unei disidențe asumate, un factor revoluționar. În condițiile vieții contemporane europene, menirea criticii de teatru nu poate fi apreciată în afara unei viziuni globale asupra societății de azi cu nevoile ei spirituale noi.

Pe de o parte, ele decurg din condițiile lumii în care trăim, ce generează temele acute ale artei și artistului ,de la violență la insecuritate , de la libertate la capcanele ei ascunse. Pe de altă parte, vizează nevoia afirmării identității spirituale naționale în condițiile tendințelor de globalizare ale Europei unite.

În 1992, când a fost inaugurată Uniunea Teatrelor Europene, cunoscutul regizor și director al U.T.E., Giorgio Strehler, sesiza cu clarviziune importanța acestei uniuni spirituale în perspectiva unificării statale de mai târziu. Tot el vorbea însă de diversitatea de care această armonizare trebuia să țină cont, menită să asigure respectarea specificului național al popoarelor. Astăzi, la atâția ani de la evenimentul evocat, când continentul european tinde să se extindă spre granițele lui geografice, problema enunțată se pune cu și mai mare acuitate. Comunicarea s-a lărgit, circulația artiștilor și a creațiilor acestora este din ce în ce mai intensă, globalizarea problemelor a devenit o chestiune de supraviețuire, în concertul acesta, însă vocile trebuie să-și păstreze individualitatea. Cazul teatrului, ca artă colectivă cu pronunțată vocație socială, este unul mai special. El poate și trebuie să reflecte nu numai un specific de limbaj, dar și unul de conținut, fiind teoretic legat de realitățile țării din care provine. Aceste diferențe specifice pot și trebuie să le semnaleze și cultive critica de specialitate.

Viziunea generalistă a criticului îi permitre să sesizeze tendințele semnificative ale unui fenomen și să le susțină în perspectiva afirmării acestor voci specifice. Nu întâmplător, participarea la manifestările internaționale precum festivalurile devine o cale de a se face auzite tocmai acest voci specifice. Fiecare dintre noi când vede un spectacol dintr-o altă țară caută să citească în el probleme cu care se confruntă o anumită populație a Europei, să-și îmbogățească orizontul cu cunoștiințe noi în acest sens, să descopere, pe de altă parte, un specific al limbajului teatral respectiv, axat pe tradițiile culturale și artistice din țara respectivă.

Desigur, tendința sincronizării cu marile culturi, care au dat și dau tonul, în istoria continentului rămâne. Sensul evoluției fenomentului îl dă tot Parisul sau

Londra, și tendința de aliniere la mode e valabilă cu atât mai mult azi și tocmai de aceea misiunea criticului, a ideologului-estetician e mai importantă.

Teatrul e legat, pe de altă parte, prin specificul său, de cuvânt,de limbă. Și cu toate că lumea contemporană a înregistrat o deplasare a preocupărilor spre imagine, spre corporalitate și expresie fizică, limba ca mijloc de comunicare a mesajului rămâne elementul important al teatrului. Limba înseamnă textul de teatru, iar aici criticul e chemat să faciliteze contactul între mișcări teatrale diferite activizând spațiul traducerilor, susținând schimbul de autori și texte între țările continentului european și nu numai. Fenomenul există și ia amploare. Sunt organisme care activează în acest sens, sunt foruri care finanțează această activitate în cadrul programului Cultura 2000. Critica de teatru e chemată să încurajeze fenomenul să vină cu informația ei bogată în sprijinul acestei activități.

Trăim o eră a regizorului. Nu de puține ori, tendința de globalizare a unor viziuni de limbaj se face în detrimentul specficului național, căci regizorii circulă, montează mereu în altă parte și duc cu ei un limbaj universalizat. Din nou e de datoria criticului să echilibreze lucrurile și să ajute la menținerea interesului pentru piesa de teatru axată pe problemele specifice ale unei țări. Altfel, vom vedea în curând doar spectacole de teatru-dans ce tind să cucerească limbajul teatral actual mai cu seamă datorită facilității comunicării pe care acestea o presupun.Tendința a fost observată chiar la ediția din acest an a Festivalului de la Avignon.

În ce mă privește, conduc în România un festival de teatru european, în orașul riveran Dunării, la Brăila ,și m-a preocupat încă de la înființare să lărgesc paleta de exprimare prin invitarea unor teatre din zonele de sud est ale Europei , cu un specific atât de pronunțat. Am găzduit greci, turci, macedoneni și vom continua pe această linie, considerând Balcanii o zonă reprezentativă a Europei, cu un specific foarte pronunțat. Ca să nu mai vorbim de problemele cu care se confruntă teatrul în aceste țări, atât de diferite de cele din restul continentului. Îmi place să cred că, acționând astfel, vom duce mai departe cercetările de antropologie teatrală care legitimează specificul de limbaj și asigură teatrului valoarea spirituală proprie.

Cum se știe, la baza imbajului specific acestei străvechi arte stau simbolurile și ritualurile tradiționale, proprii fiecărui popor. Teatrul contemporan e dator să le cercteze, să le cultive și să contribuie la afirmarea acestora ca marcă specifică a fiecărei colectivități care participă la viața spirituală a continentului. Limităm, firește, aici discuția la continentul european, dar problemele se pun cu și mai mare acuitate când e vorba de un dialog al culturilor transocianice, sau asiatice. Pentru ca și critica teatrală să-și manifeste eficiența în acest sens, e nevoie ca experiența de fiecare zi, teoretică și practică a criticului să –și găsească cadrul de exprimare.

Pledez, deci, pentru circulația ideilor prin cărți, prin seminarii, care însoțesc festivalurile cu discuții aplicate, pledez pentru creditarea criticului de către creator, ca parte a aceleiași ecuații care are drept celălalt termen publicul.Sunt împotriva opunerii irevocabile a celor doi factori ce aparțin, în fond, aceluiași fenomen.

* În cadrul Festivalului SKAMPA 2005, desfășurat recent la ELBASAN – Albania a avut loc un *work shop* internațional de critică teatrală, organizat în parteneriat cu Universitatea din localitate. Tema formulată și comunicată invitaților a fost: Theatre criticism COHERENTLY WITH THE DEVELOPEMENT OF CONTEMPORARY EUROPEAN THEATRE.

Problemele discutate au fost diverse de la criza valorilor și a criticii la poziția de avangardă a acesteia din perspectiva mișcării ideilor pe continentul european. Au participat prof. Josif Papgioni de la Universitatea din localitate,Teodor Laco și Adriatik Kalluli de la Academia de artă din Tirana, Romeo Popilev, critic din Bulgaria, Giovanni Greco de la Academia Națională de arte din Roma, Dominique Dolmieu, critic editor la Maison d'Edition Occident–Orient și subsemnata, comunicarea de mai sus.

SPECTACOLE

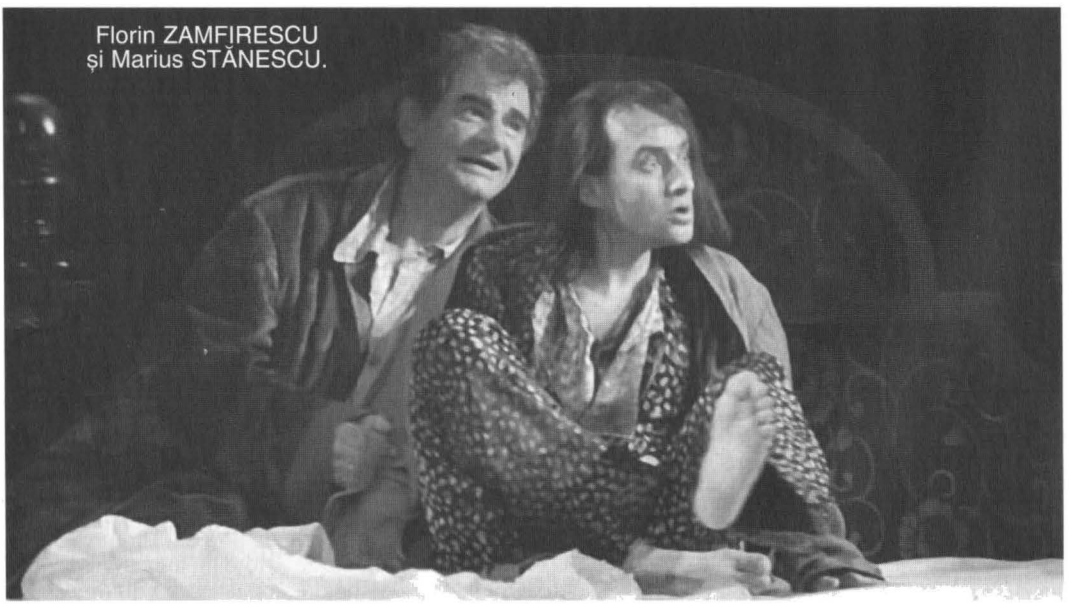
București

Adrian MIHALACHE

Pupat toți Piața endependenții... Britaniei

Piesele târzii ale lui Shakespeare sunt meditații blânde și înțelepte asupra unor teme pe care el însuși le abordase mai demult, cu dramatism și încrâncenare. ***Cymbeline*** este tragedia restructurată, parodic, ca basm. Regele orbit de o pasiune târzie, înstrăinat de copiii săi, repetă, într-un traseu redus, drumul spinos al lui Lear. Posthumus Leonatus este orbit de gelozie, ca Othello, dar lucrurile se aranjează astfel încât să nu se ajungă la crimă. Imogena se înfățișează ca o combinație atrăgătoare între Desdemona și Rosalinda. Regina odioasă, care vrea să-și impună fiul, în dauna moștenitorilor legitimi, aduce aminte de Tamar din *Titus Andronicus.* Exilatul Belarius se refugiază în pădure, împreună cu tinerii prinți, ca în *Cum vă place.* Luptele dintre britani și romani trimit la tragediile istorice. Personajele își fac unii altora toate porcăriile posibile, pentru ca apoi să se împace relaxați, pupându-se ca în „piața endependenții". Până și Iachimo, omologul lui Iago, se căiește și este iertat. Se pare că Shakespeare s-a hotărât, în sfârșit, să ia în derâdere tot ce a luat, odinioară, prea în serios.

Comparativ cu montările cu *Othello* și *Nu se știe cum* de Pirandello, regizorul László Bocsárdi pare, aici, mai puțin sigur de sine. Atras de reflecțiile sale în mai multe direcții, el nu sacrifică nici una. De aceea, mulți au preferat spectacolul mai simplu și mai direct al lui Alexander Hausvater, deși acesta nu era decât o joacă



Florin ZAMFIRESCU și Marius STĂNESCU.

Florin ZAMFIRESCU.

plină de dinamism, ce-i drept, dar care nu te lăsa pe gânduri. Or, Bocsárdi are multe gânduri şi vrea să le exprime pe toate.

Împreună cu Alice Georgescu, László Bocsárdi a întărit armătura dramatică a piesei, structurând-o în trei acte bine închegate, cu finaluri de efect. A subliniat intenţia parodică, introducând pe cei doi bufoni (excelenţi Mircea Constantinescu şi Ionel Mihăilescu), care, făcând publicului cu ochiul, se situează, precum regizorul, atât înăuntrul, cât şi în afara spectacolului. Piesa devine, în acelaşi timp, mai complexă şi mai coerentă, deşi, urmărirea minuţioasă a tuturor conexiunilor cu temele menţionate riscă să deruteze. László Bocsárdi vede cu îndreptăţire că relaţia dintre Imogena şi Posthumus urmează un scenariu molièresc, o variantă a *Şcolii bărbaţilor (L'école des maris),* dar nu subliniază îndeajuns grotescul împăcării dintre un bărbat care a trimis ucigaşul să-i asasineze soţia, presupus infidelă, şi aceasta din urmă. Spectatorul de azi s-ar aştepta ca Imogena, indiscutabil inteligentă, să acţioneze, în final, ca Nora lui Ibsen. Regizorul – cel contemporan cu noi, nu cu Shakespeare – era dator să-şi pună problema şi să ne propună o explicaţie.

Multe dintre rezolvările regizorale sunt remarcabile. Scena seducţiei ratate, desfăşurată pe un imens pat florentin, este bine jucată de Paula Niculiţă şi de Dan Bădărău, ca într-un *Decameron* pasolinian. Monologul misogin al lui Posthumus, interpretat foarte bine de Relu Poalelungi, este perfect pus în valoare, ca final de act. Regizorul îi face pe invadatorii romani să găsească în calea lor instrumente muzicale care-i stupefiază, sugerând confruntarea dintre două culturi, una literară, alta muzicală. Mai puţin reuşite sunt scenele din pădure, jucate în faţa cortinei, fără prea multă fantezie. Postând la al doilea balcon instrumentişti, trimiţându-i prin sală pe tinerii prinţi Marian Lepadatu şi Dimitri Bogomaz, în timp ce exilatul Belarius, adică Liviu Timuş, dirijează din cuşca suflerului, regizorul încearcă să transforme întreg teatrul într-o cutie muzicală magică, ceea ce, însă, nu-i reuşeşte. Scenele de luptă, în care Florin Zamfirescu, legat de tavan, pare a juca Richard al III-lea, sunt bune, căci folosesc sugestia, fără a pierde dinamica. Rămâne un mister apariţia lui Jupiter ca *deus in machina*, adică Petre Nicolae închis într-un fel de papamobil, în timp ce Ionuţ Kivu se învârte în jurul lui, ca vultur, pe picioroange. Acestea sunt ingrediente care nici n-ajută, nici nu strică. Finalul cu împăcarea generală s-ar fi cerut prezentat mai coroziv.

Decorul lui József Bartha este, ca de obicei, inventiv şi spectaculos, iar costumele create de Judit Dobre Kóthay adecvate, fără a fi memorabile. Excelentă, muzica lui Árpád Könczei. S-ar potrivi şi la *Furtuna* sau la *Cum vă place*, ceea ce marchează, de fapt, conexiuni logice.

Jocul actorilor este omogenizat, echipa funcţionează bine. În afara celor citaţi mai sus, impun prin acurateţe şi aplomb Cătălina Mustaţă, Florin Zamfirescu, Marius Stănescu, Constantin Cojocaru. Paula Niculiţă are momente foarte bune (am citat scena seducţiei), dar nu ajunge să redea farmecul ambiguu al Imogenei, personaj care balansează mereu între inteligenţă şi pasiune. În schimb, Relu Poalelungi promite să fie un foarte bun interpret de roluri de june-prim.

Spectacolul Teatrului Odeon nu este unul perfect, dar are calitatea rară şi preţioasă de a stârni spectatorul să gândească.

Teatrul Odeon din Bucureşti – Cymbeline **de William Shakespeare. Traducerea: Florian Nicolau; adaptarea: Alice Georgescu. Regia: László Bocsárdi. Decorul: József Bartha; costumele: Judit Dobre Kóthay. Muzica: Árpád Könczei. Distribuţia: Florin Zamfirescu *(Cymbeline),* Marius Stănescu *(Cloten),* Relu Poalelungi *(Posthumus Leonatus),* Liviu Timuş *(Belarius),* Marian Lepădatu *(Polidor),* Dimitrii Bogomaz *(Cadwal),* Mugur Arvunescu *(Philario),* Dan Bădărău *(Iachimo),* Petre Nicolae *(Caius Lucius, Jupiter),* Constantin Cojocaru *(Pisanio),* Ioan Batinaş *(Un francez),* Ionuţ Kivu *(Un spaniol, vulturul),* Mircea Constantinescu, Ionel Mihăilescu *(bufoni),* Cătălina Mustaţă *(regina),* Paula Niculiţă *(Imogena).* Data reprezentaţiei: 15 octombrie 2005.**

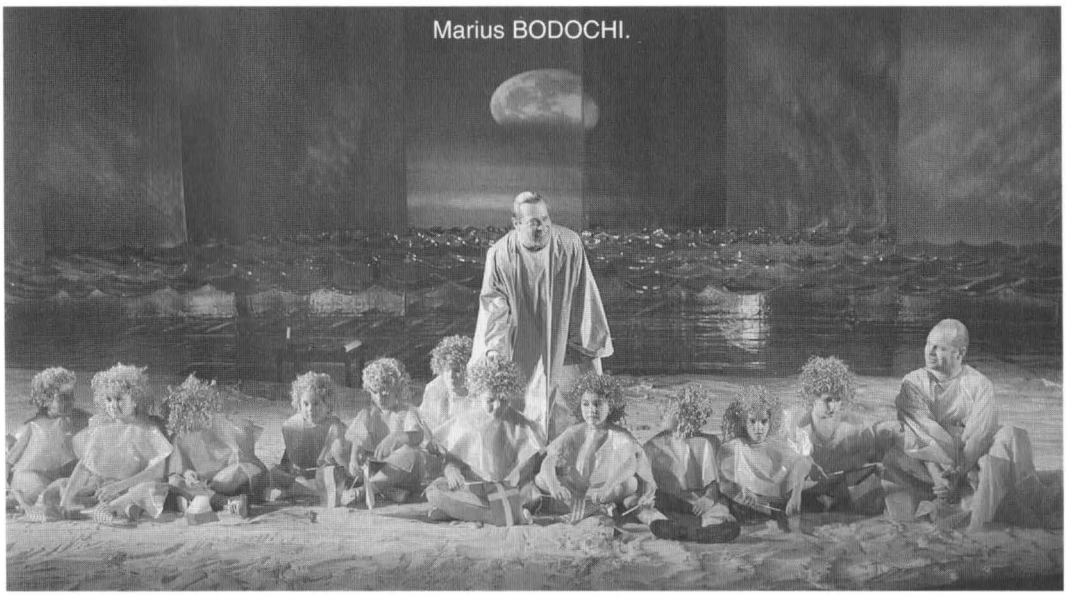
Adrian MIHALACHE

Învățământ ideologic

Punând în scenă ***Patimile Sfântului Tommaso D'Aquino***, Grigore Gonța a vrut să reediteze performanța sa cu *Numele trandafirului*. Din nefericire, romanul lui Alex. Mihai Stoenescu, oricât de lăudat și de premiat, oferă mai puține șanse de succes decât cel al lui Umberto Eco. Nu l-am citit dar, judecând după dramatizare, nici nu o voi face.

Autorul este evident cultivat și are dezinvoltura de a trata subiectul fără să se lase intimidat de prestigiul eroului. Nu-l interesează atât umanizarea personajului, cât politizarea lui. Mizând mai mult pe *De regno* decât pe *Summa Theologica*, Alex. Mihai Stoenescu face din Sfântul Toma un politolog precursor al lui Machiavelli și un politician care, prin viziune globalizantă, trimite înainte la Jean Monnet și Robert Schumann, dar și la Vladimir Ilici Lenin. Vrea o Europă unită, dar una bine controlată. Teologia tomistă rimează cu ideologia comunistă. Ea constituie, în perspectiva piesei, un ghid practic al propagandistului implicat în organizarea unui sistem politico-social autoritar. Textul, plin de anacronisme voite, transpune cu autoritate istoria în actualitate.

În principiu, putem să acceptăm această față a Sfântului Toma, deși nu pentru ea îl prețuim. Totul este ca viziunea parțială a autorului să creeze un personaj dramatic viabil. Personajele lui Dumas se depărtează și ele de modelele istorice, fără a deveni mai puțin atașante. Din păcate, personajul Tommaso seamănă prea mult cu un secretar cu propaganda, ce-i drept, din aripa cultivată. Prima probă de inteligență o dă cu tranșarea problemei priorității dintre ou și găină. Se alătură dominicanilor, deoarece doar între aceștia găsea interlocutori cultivați. Este în dialog permanent cu divinitatea, prin intermediul îngerului păzitor, dar și cu reprezentanții diferitelor culte și culturi, grija lui fiind să păstreze diversitatea în



Marius BODOCHI.

unitate. De aceea, nu pierde nici un moment legătura cu amicul evreu Tafnat și se teme ca nu cumva contribuția creatoare a ortodoxiei să fie neglijată, iar vocea ei să fie înăbușită. Din viziunea europeană a lui Tommaso nu putea lipsi nici figura Daciei străbune și înțelepte, care, prin gura personajului Martino di Dacia (de ce nu Romano di Dacia?), dă pildă Occidentului.

Grigore Gonța alege calea cea mai simplă pentru a dramatiza povestea. Îl ține pe Tommaso mereu pe scenă ca să-și facă, pe larg, autobiografia și să joace împreună cu alții, ca scenete, episoade din ea, între care cele picante nu lipsesc. Textul abundă în sentințe pseudo-filosofice, care sună ilar. O întruchipare a eternului feminin însoțește mereu evoluția sfântului. Ca și Beatrice a lui Dante, Francesca lui Tommaso este o adolescentă. Stimulați de celelalte trimiteri ale autorului către contemporaneitate, suntem tentați să credem că Tommaso îl anunță și pe Humbert Humbert.

Decorul Floricăi Mălureanu îngrămădește pe scenă o mulțime de cubulețe neregulate, de care actorii se feresc cu grijă să nu se împiedice. Ele sugerează norișorii din tablourile renascentiste, pe care plutesc îngerași. În cazul de față, îngerașii sunt întruchipați de un cârd de copile excesiv de fardate, numai bune pentru bordelul din Alexandria, descris de Lawrence Durrell în *Justine*. Pe inevitabilele pânze din fundal, se proiectează, din când în când, imagini cu Stalin, Hitler etc., ca să nu pierdem cumva vreo aluzie.

În ciuda celor de mai sus, spectacolul nu eșuează în derizoriu, datorită performanțelor actoricești cu totul ieșite din comun. Este absolut incredibil cum reușesc actorii să dea consistență unor fantoșe și expresivitate unor replici găunoase. Actorul care făcea publicul să plângă citind cartea de telefon avea o sarcină mai ușoară decât în cazul de față: nu un text alb, neutru, ci unul pretențios și fals devine, aici, prin interpretare, convingător și emoționant. Marius Bodochi salvează personajul de ridicol prin ținută, nerv și armonie. Vlad Ivanov este convingător ca înger; Dorin Andone compune un intelectual mobil și inteligent. Constantin Dinulescu și Constantin Codrescu polarizează întreaga atenție când se află pe scenă și uiți de toate pentru a le urmări inflexiunile subtile. Damian Crâșmaru pune nuanțe interesante unui personaj schematic, care reprezintă Dacia. Marcelo Cobzariu și Liviu Lucaci strălucesc, contrastând atât unul cu celălalt, cât și cu maestrul lor, Tommaso. Eugen Cristea, Dan Tudor, Silviu Biriș, Marius Rizea construiesc, fiecare, personaje complexe, din imaginație și din inspirație, mai mult decât din partitură. Maia Morgenstern face o papesă de un comic rafinat. Maria Teslaru și Magda Catone se impun cu personalitate pe scenă, fără a dăuna în vreun fel jocului de echipă. Brândușa Mircea este însă neconvingătoare, aproape falsă, în rolul Francescăi (n-am văzut-o pe Ilinca Goia în rol).

Este păcat că asemenea actori, în loc să joace rolurile pe care le merită, sunt puși să participe la această ședință de învățământ ideologic, cu pretenții intelectuale exagerate.

Teatrul Național „I.L. Caragiale din București" – Patimile Sfântului Tommaso D'Aquino, **dramatizare de Grigore Gonța după romanul lui Alex. Mihai Stoenescu. Regia: Grigore Gonța. Scenografia: Florica Mălureanu. Muzica: Dorina Crișan Rusu. Distribuția: Marius Bodochi (*Tommaso*), Maia Morgenstern (*Papa*), Vlad Ivanov (*Îngerul*), Alexandru Georgescu (*tatăl*), Marius Rizea (*Guglielmo*), Magda Catone (*Doica*), Constantin Dinulescu (*Buono*), Mariana Liurca (*Maica Thalassa*), Dorin Andone (*Tafnat*), Cezara Dafinescu (*mama*), Damian Crâșmaru (*Martino di Dacia*), Marcelo Cobzariu (*Carino*), Constantin Codrescu (*Albertus Magnus*), Maria Teslaru (*Marotta*), Giliola Brăileanu (*Filomela*), George Motoi (*Bonaventura*), Dan Tudor (*Sottoquale*), Silviu Biriș (*Xavier*), Liviu Lucaci (*Reginald*), Cristina Pascalin (*Călugărița*), Ioan Andrei Ionescu (*Călugărul, un soldat*), Eugen Cristea (*Reynaldo*), Valentin Uritescu (*Sf. Petru*), Ilinca Goia/Brândușa Mircea (*Francesca*), Vlad Stănescu (*un soldat*). Data premierei: 24 noiembrie 2005.**

Mircea MORARIU

De nerecunoscut

Apărută în 1902, povestirea ***Gândirea*** (ce poate fi citită în românește sub titlul *Ideea,* fiind publicată în volumul I *Proză; Teatru* apărut în l970 la Editura *Univers*) i-a adus lui Leonid Andreev consacrarea, întărită de povestirea *Abisul.* Cinci ani mai târziu, intuind miezul de teatralitate al respectivei povestiri, Andreev scria *Măștile negre* considerată drept o primă formulare pentru scenă a *Gândirii,* cu mențiunea că ea e destul de îndepărtată totuși de textul prim. Este detaliul ce i-a permis scriitorului ca, la 12 ani după apariția prozei să realizeze adevărata dramatizare a *Gândirii* care a avut premiera la 12 martie 1914 pe scena Teatrului de Artă din Moscova în regia lui Nemirovici-Dancenko. Piesa, subintitulată „O tragedie contemporană în trei acte și șase tablouri", era proiectată de autor drept argumentul menit să susțină *Scrisorile despre teatru* din perioada 1911–1914. Creată din dorința de a decela motivațiile *hybris*-ului contemporan, piesa a fascinat în perioada interbelică mulți actori și regizori, mai cu seamă din spațiul german. S-a jucat și într-o Românie extrem de

Mircea RUSU.

Foto: Florin Biolan

receptivă la tot ce era nou în literatura dramatică universală şi, din câte se spune, interpretul rolului principal, Gheorghe Storin, a înregistrat un mare succes. Textul a revenit în repertoriul activ al teatrului românesc mai întâi graţie unui izbutit examen de an al viitorului regizor Vlad Massaci care, mai târziu, în 1998 a revenit asupra lui pe scena Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi. Textul tradus de teatrologul C. C. Buricea-Mlinarcic a fost publicat în acelaşi an în colecţia *Godot* a Editurii *All*.

Se cuvine spus că piesa nu e deloc uşoară. Au fost comentatori ce au identificat în ea un nimb pirandellian, punând-o în relaţie cu *Henric IV*. Dacă accepţi comparaţia, nici relaţia cu *Nu se ştie cum* nu ar fi de nebăgat în seamă. Atât în *Gândirea* cât şi în *Henric IV* protagoniştii simulează nebunia, numai că resorturile ce îi determină să facă aceasta sunt absolut diferite. În cazul lui Andreev, Kerjenţev îşi asumă pentru o anume perioadă voluntar rolul de nebun pentru a-l putea asasina pe Savelov, celebru scriitor, de a cărei soţie, Tatiana Nikolaevna, cercetătorul e de ani buni îndrăgostit fără speranţă. Până aici şi povestită astfel, piesa ar putea părea simplă, atâta doar că respectiva simplitate e cât se poate de înşelătoare. Andreev nu scrie un simplu *thriller*, ci se arată profund preocupat de examinarea rupturii identitare care se produce în interiorul fiinţei ce a comis o crimă şi care nu mai ştie dacă nebunia a fost sau nu premergătoare acesteia.

Nu sunt prea multe indicii că spectacolul regizat la Sala „Liviu Rebreanu" a Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti de Felix Alexa a ţinut cont de dificultatea sus-menţionată. Mă tem că, de fapt, regizorul nu a dispus de o perspectivă, de o *atitudine* bine precizată asupra textului. Vrând să realizeze un spectacol despre ambiguitate, Felix Alexa a căzut victimă el însuşi ambiguităţii, iar talentul şi meticulozitatea regizorului, probate într-o seamă de montări anterioare, sunt aproape de nerecunoscut. Montarea de acum e ezitantă şi amorfă, fără relief, funcţionând asemenea unui infailibil inductor de somn. Cu excepţia lui Şerban Ionescu, interpretul lui Savelov, în jocul căruia am detectat o seamă de accente bine plasate, nici un alt interpret nu mi-a prilejuit motive de satisfacţie. Mircea Rusu se resimte în chip indiscutabil din pricina lipsei de îndrumare regizorală, aşa încât rolul Kerjenţev nu dobândeşte proeminenţa dorită, Lamia Beligan, interpreta Tatianei Nikolaevna, recurge la o pază rusească neasimilată, în pofida faptului că regizorul declară că „aproape nimic din celebra *atmosferă rusească* nu există în spectacolul meu", Marius Manole are expresivitate corporală ineficient exploatată în scena ce s-ar fi dorit a fi cheie şi ar fi urmat să exprime ruptura despre care făceam referire mai sus, dar care eşuează din pricina incapacităţii de semnificare autentică, iar marele Mircea Albulescu cade inexplicabil în cabotinism.

Scenografia Dianei Ruxandra Ion e la prima vedere un punct izbutit al spectacolului, dar tare mi-e teamă că o parte dintre soluţiile găsite de ea parcă le-am mai văzut şi prin altă parte. Dacă nu e aşa, îi prezint cuvenitele scuze. Dar dacă e? Atunci a căzut şi această redută ce ar putea servi drept argument în favoarea ideii că montarea totuşi „rezistă".

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti – Gândirea **de Leonid Andreev. Traducerea: C. C. Buricea-Mlinarcic. Regia, ilustraţia muzicală şi light design: Felix Alexa; Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Cu: Mircea Rusu, Şerban Ionescu, Lamia Beligan, Mircea Albulescu, Marius Manole, Ovidiu Cuncea, Natalia Călin, Rodica Ionescu, Rodica Ionescu, Mihai Perşa, Mădălina Ciupitu. Data reprezentaţiei: 8 noiembrie 2005.**

Crenguța MANEA

Șeherezada, Arlechino, Cătălina?

Întotdeauna, înaintea oricărui spectacol al Cătălinei Buzoianu, am aceeași atracție indicibilă pe care mi-a provocat-o *Să îmbrăcăm pe cei goi*. Într-o noapte de februarie, în 1982, la minute bune după ce publicul părăsise sala **Teatrului Mic** din Sărindar și mașiniștii strângeau decorul, am știut că trebuie să fac ceva pentru a nu pierde, pentru a repeta ce simțisem și ce înțelesesem în timpul cât a durat spectacolul. Voiam să păstrez energia primită atunci, acea experiență, chiar dacă epuizarea care cuprinsese scena după reprezentație o intuiam teribil de periculoasă, de sfâșietoare.

Au fost apoi celelalte spectacole ale Cătălinei Buzoianu de la **Mic**: *Maestrul și Margareta, Ivona, principesa Burgundiei, Doamna cu camelii*. A urmat șocul *Dimineții pierdute* și *Uriașii munților* de la **Bulandra,** *Fuga* de la **Comedie** (unde am urmărit-o la câteva repetiții). Și *Kira Kiralina*, spectacol fabulos al amintirilor sale din copilărie, *madelaine* pe care regizoarea a împărțit-o cu noi. Și *Pescărușul,* și *Pelicanul...*

Am cunoscut-o pe Cătălina Buzoianu în primul an de teatrologie, într-o iarnă cu multă zloată și ceață, în care apa curgea, parcă, și din pereții **A.T.F.**-ului – clădire a unei foste jandarmerii; avea pe umeri o blană frumoasă, alături îi erau ghetuțele înalte, cu șireturi, de *pani*, iar tălpile-i erau lipite de caloriferul abia dezmorțit. (Era al naibii de frig!). Ținea un curs de *antropologie teatrală*; era Șeherezada care spunea povești cu Eugenio Barba, cu Oedip, cu Grotowski, cu Strehler; și Dionysos și Arlechino și câți alții; ne punea în mână ghemul memoriei teatrului și ne oferea o știință de carte deplină, cu generozitate, cu bibliografii de ultimă oră (pe care le-ar fi putut invidia mulți profesori de la catedra de *Teatrologie*!) și o experiență profesională până în cele mai subtile detalii.

Îi citesc cartea, ***Mnemosina, bunica lui Orfeu***, editată de *Fundația Camil Petrescu*, în porții mici, să nu se termine prea repede, și regăsesc plăcerea de a povesti a Cătălinei Buzoianu despre teatru și despre oamenii care fac teatru, despre întâlnirile sale fundamentale: spirituale, culturale, artistice, despre propria copilărie – ce pagini de memorialistică sunt descrierile casei, familiei și prietenilor din Brăila! Ce dozaj de emoție și autoironie, de analiză făcută cu o inteligență exersată în bizareriile(!) administrației teatrale românești, dar și europene, cuprinde ultimul capitol al *Vaporului interior*! Întoarcerea de pe Mediterana, *Odiseea 2001* – proiect teatral realizat cu entuziasm, cu tenacitate și cu suferința creației, asumate cum numai femeile puternice știu să o facă.

În același volum amintit, sunt reeditate *Novele teatrale*; Cătălina Buzoianu afirmă într-unul dintre eseuri: „Scriu cu imagini – aș putea spune despre oricare spectacol al meu". Evident, și despre cea mai recentă premieră a sa, de la **Teatrul Mic**, ***Cum gândește Amy***. Lumina pusă rembrandtian dezvăluie fragmentar unghere – aproape decoruri de teatru – din casa actriței Esme Allen și multe portrete ale gloriei acum ușor spre apus; tot lumina lasă ca umbra să

Valeria SECIU.

acopere înșelătoare cotloane. Fumul și lumina difuză fac neclare pânzele mari, picturile cu tușe groase ale soțului, pictorul Bernard Thomas – siluetă masivă, în haine lejere de in, cu o panama trasă adânc pe față, străbate fantomatic scena și amintirile femeilor din familie. Se vorbește, se tot vorbește, și încă se vorbește, până la saturație, într-o atmosferă grea, obositoare, în care personajele aproape sunt înăbușite, devitalizate, eforturile actorilor apar evidente, chiar stridente pe alocuri. Spectacolul trenează, apasă o anume imprecizie a construcției și a ritmului, dar se prefigurează înțelesuri care trimit la acel spectacol excepțional, *Să îmbrăcăm pe cei goi*. Dacă *Să îmbrăcăm...* este un eseu privind condiția personajului în teatrul pirandellian – condiție care se focalizează prin multiple oglinzi „montate" de regizoare, ale fantasmelor, ale vieții și morții, ale spațiului și timpului, ale dragostei și urii – *Cum gândește Amy* pune în discuție condiția omului de teatru în lumea de astăzi, arta sa *versus* televiziune, succes mediatic. Seducția teatrului făcut de Cătălina Buzoianu am regăsit-o în uluitorul final, de o claritate de cristal; teatrul proteic, capabil să șteargă orice umilință și orice nereușită prin clipa de grație plină. Fragilă și atât de prezentă, Valeria Seciu dă consistență ultimului tablou și reîncarcă energetic scena, contaminându-și partenerii. Moment de „teatru în teatru", siluetele beckettiene ale celor doi clovni se impun.

„Regizorul e un *Don Quijote*", notează undeva Cătălina Buzoianu. Nu-mi pot imagina teatrul fără spectacolele Cătălinei...

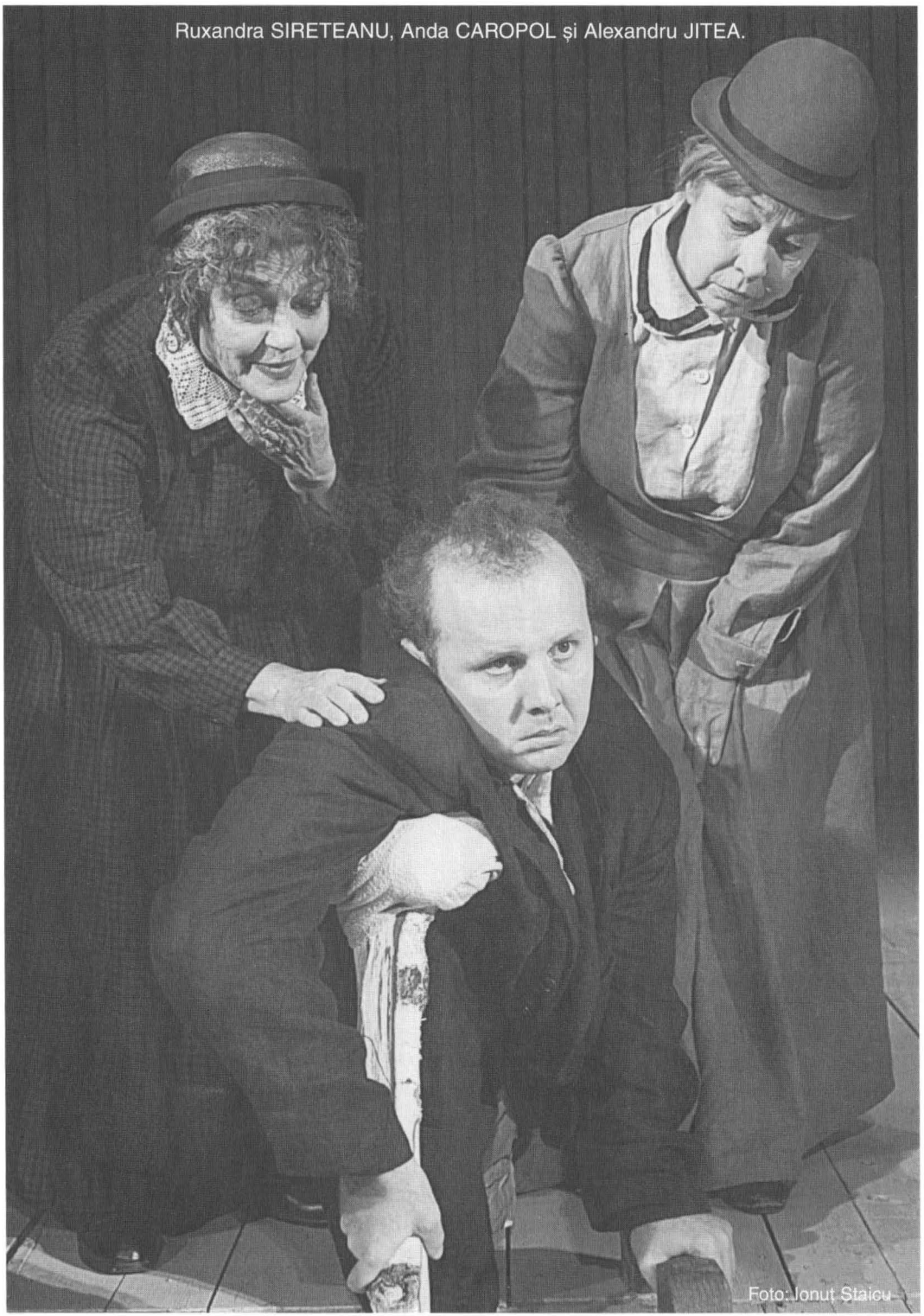
Teatrul Mic – Cum gândește Amy **de David Hare. Traducerea: Antoaneta Ralian. Regia: Cătălina Buzoianu; Scenografia: Dragoș Buhagiar. Distribuția: Cătălin Babliuc/Rolando Matsangos (*Dominic Tyghe*), Simona Popescu (*Amy Thomas*), Tatiana Iekel/Domnița Constantiniu (*Evelyn Thomas*), Valeria Seciu (*Esme Allen*), Mihai Dinvale (*Frank Oddie*), Alin Mihalache (*Toby Cole*), Papil Panduru (*Bernard Thomas*). Premiera: 26 noiembrie 2005.**

Prea multă discreție strică

„...Ați auzit de gâscanul lu' Jack Ellery, c-a mușcat-o de coadă pe pisica lu' Pat Brennan? Și că coada..." – aceasta este o știre difuzată de Jonnypateenmike, „cel mai mare știrist" și unicul „canal de știri" pentru comunitatea din insula Inishmaan, undeva în Irlanda. O comunitate mică, tare mică, dar ai cărei indivizi au aceleași visuri, dorințe, povești și dureri ca ale oamenilor de pretutindeni.

Schilodul din Inishmaan de Martin McDonagh, regia Vlad Masssaci, este premiera cu care **Teatrul Nottara** începe stagiunea și continuă în felul acesta o direcție a strategiei sale repertoriale, anume orientarea spre dramaturgia modernă și contemporană, oferta lansată noilor serii de regizori din teatru românesc interesați de această dramaturgie.

Mai vechile montări ale lui Vlad Massaci, de la **Teatrul Tineretului** din Piatra Neamț – *Ușa închisă* de J. Graham Reid, *Spre Dallas* de Oliver Bukowski – și de la **Teatrul ACT** (București) – *Bash. O trilogie contemporană* și *Forma lucrurilor*, de același autor, Neil LaBute –, îl recomandă ca pe un om de teatru atent preocupat de inovațiile formale și de conținut legate de textul dramatic; de asemenea, în spectacolele montate, prezența unor soluții scenografice care utilizează proiecții și tehnici multi-media dovedește intenția de valorizare a unui limbaj teatral îmbogățit de aceste mijloace.



Ruxandra SIRETEANU, Anda CAROPOL și Alexandru JITEA.

Foto: Ionuț Staicu

Pe scena de la **Nottara**, spațiul în care se derulează un fragment din viața lui Billy Schilodul este redus la elementele esențiale: o masă, câteva scaune și vreo două rafturi, un pat. Pe fundalul scenei, alunecă proiecțiile unor imagini ale mării – poate țărmurile Irlandei – și scene din viața dură a oamenilor de aici care au inspirat filmul lui Robert Flaherty, *Omul din Aran*, documentarul din spectacolul lui Massaci. Se dezvoltă o hibridizare a ficțiunii cu realitatea mediată și este punctată încă o dată nevoia de comunicare, de informație, chiar mediată, hrana micii comunități din Inishmaan și posibilitatea ei de a se compara cu alte lumi, la fel de aspre, de violente, de crude. Iar din comparația în cauză, Irlanda nu iese "chiar ultimul loc de pe lume", motiv și de speranță la un strop de respect de sine. Pentru că în spatele nevoii de a fugi peste Ocean, la Hollywood – acolo unde totul este posibil! –, ce altceva este întoarcerea lui Billy din Cetatea Filmului, decât recăpătarea demnității și curajul de a-și asuma destinul până în ultimele lui consecințe, chiar ale eșecului. Este o poveste plină de sensuri, al cărei dramatism se dezvoltă tensionat, cu personaje puternice și un umor care definește inteligența lor aplicată pe real.

Preluat scenic cu oarecari sincope, textul nu generează un spectacol conturat clar, cu acuratețea așteptată de la o distribuție ca a **Teatrului Nottara** și de la un regizor cu performanțele menționate: distorsiuni de ritm și scene trenante, interpretări actoricești care trec rampa, dar nu se impun, nu iradiază. Gabriela Crișu și Constantin Drăgănescu supralicitează uneori efectele comice și pierd în felul acesta din autenticitatea elaborată cu efort artistic. Mai atenți la detalii, Camelia Zorlescu și Bogdan Vodă fixează atenția spectatorilor asupra personajelor încredințate prin spontaneitatea și culoarea reacțiilor, iar Anda Caropol, Ruxandra Sireteanu și Sorin Cociș desenează doar corect trăsăturile eroilor.

Până la urmă, nu vom ști cu siguranță dacă Billy a refuzat el rolul în filmul hollywoodian, sau nu i-a fost acordat. Alexandru Jitea își conduce personajul într-un spațiu al vulnerabilității pe care-l controlează cu rigoare și lasă voit să se insinueze o anume ambiguitate în legătură cu motivele revenirii în Inishmaan. Mai puțin credibilă este scena repetiției rolului din filmul în care aspiră să joace, repetiția din sordidul hotel american, situație dramatică insuficient exploatată; la fel ca și scena dintre Billy și Helen, din finalul spectacolului, în care emoția se risipește ca într-o legătură telefonică ce se tot întrerupe făcând loc unei frustrări greu de formulat.

Întoarcerea lui Billy devine demonstrația nevoii de a afla adevărurile esențiale: dorința, bucuria de a iubi și a fi iubit, speranța că e posibil ca într-o viață de om să se întâmple așa ceva. Dar despre aceste lucruri trebuie vorbit cu discreție bine temperată. Am fost mereu teribil de interesată de aventurile și experiențele teatrale ale lui Vlad Massaci și ale artiștilor cu care lucrează; păcat, de data aceasta și spectacolul e discret! Iar uneori, prea multă discreție strică...

Teatrul Nottara – Schilodul din Inishmaan **de Martin Mc Donagh. Traducerea: Vlad Massaci și Cristian Juncu; regia: Vlad Massaci; scenografia: Andu Dumitrescu; costume: Anca Răduță. În distribuție: Alexandru Jitea (*Billy*); Anda Caropol (*Kate*); Ruxandra Sireteanu (*Eillen*); Constantin Drăgănescu (*Johnnypateenmike*); Bogdan Vodă (*Bartley*); Gabriela Crișu (*Helen*); Sorin Cociș (*Babbybobby*); Ion Siminie (*Doctorul*); Camelia Zorlescu (*Mammy*). Data premierei: octombrie 2005.**

Mircea GHIȚULESCU

Toamna lui Massaci

După eșecul cu **Trandafirii roșii** de Zaharia Bârsan de la Teatrul Bulandra, l-am pierdut din vedere pe Vlad Massaci, nu fără remușcări. Un spectacol mai recent de la Teatrul ACT **(Bush. O trilogie contemporană** de Neil LaBute) ne-a liniștit conștiința: omul îi punea pe actori să citească textul și se gândea la spectacolele următoare, astfel că o stagiune care începe cu două spectacole semnate de Vlad Massaci **(Schilodul din Inishmaan** de Martin McDonagh, tânăr autor irlandez, la „Nottara", și ***Avarul îndrăgostit*** de Cristian Juncu la Comedie) ne stârnește din nou interesul, mai ales că regizorul are acum o echipă fixă: Cristian Juncu – dramaturg, Andu Dumitrescu – decorator și light designer și Anca Răduță – costume. Deși complet diferite, cele două spectacole au cel puțin două însușiri comune: personajele se scuipă între ele, iar decorul este cam același: un spațiu închis pe cele trei laturi ale scenei. Dar nu asemănările, ci deosebirile sunt revelatoare. Spectacolul cu piesa irlandeză prezintă cazul unui handicapat ce are nevoie de iubire. Rolul lui Billy-Schilodul este o grea încercare pentru Alexandru Jitea, silit să interpreteze rolul târâș. „Schilodul" în viziunea lui Vlad Massaci nu este un handicapat, ci o creatură târâtoare. Invitația „la o plimbare" pe care o acceptă în cele din urmă băiețoasa Helen apare ca o glumă cinică. Autorul irlandez răspunde și el, ca mulți alții, la o comandă socială, susținând că fericirea este posibilă și pentru handicapați dar, de fapt, el scrie despre Irlanda natală și despre complexul de a fi irlandez în raport cu englezii. În viziunea lui Martin McDonagh, un joc de-a englezii și irlandezii presupune un irlandez care stă cuminte pe scaun în timp ce englezul îi aruncă în cap cu ouă proaspete și nu stricate, cum se făcea pe vremuri la spectacolele de proastă calitate. Cu Alexandru Jitea târându-se pe scenă, pe de o parte, cu Ruxandra Sireteanu *(Eileen)* și Anda Caropol *(Kate)* în conversații statice, pe de alta, nu a fost greu pentru Gabriela Crișu să fie punctul de maximum interes al spectacolului. Ea este femeia dură, violentă, dintr-o bucată. Fiind furnizoare de ouă, în afară de faptul că scuipă băieții, are și meteahna că îi lovește cu ouă crude. Astfel că spectacolul arată ca o omletă necoaptă pe care o privești râzând, când, probabil, ar trebui să reflectezi la soarta handicapaților irlandezi. Cu totul altfel stau lucrurile la Teatrul de Comedie. După ce a semnat câteva texte dramatice „informale", unele chinuite **(Ostinato** repetă un titlu al lui Paul Goma**),** Cristian Juncu scrie o parafrază românească la **Avarul** de Molière. El descoperă, cu aceleași delicii și aceleași libertăți ca Vasile Alecsandri, că dramaturgia franceză este o sursă inestimabilă pentru adaptări și localizări. Juncu nu mai pune nume românești personajelor franceze, asemenea strămoșului său, doar se ghidează după Molière pentru o satiră a lumii românești contemporane caracterizată prin goana după bani dusă până la isterie. Rolul-cheie îi aparține lui Dan Tudor care îl joacă pe „baronul" cu „ghiuluri" pe degete și care a cumpărat un teatru de care se ocupă personal, supraveghind repetițiile unei comedii de Molière cu revolverul în mână. Poate că la lectură textul nu este o capodoperă, dar spectacolul este plin de trucuri comice, unele mai subțiri, altele mai groase. Același spațiu închis proiectat de Andu Dumitrescu, folosit anapoda în **Schilodul (**imagini cu valurile mării proiectate pe

Ion CHELARU.

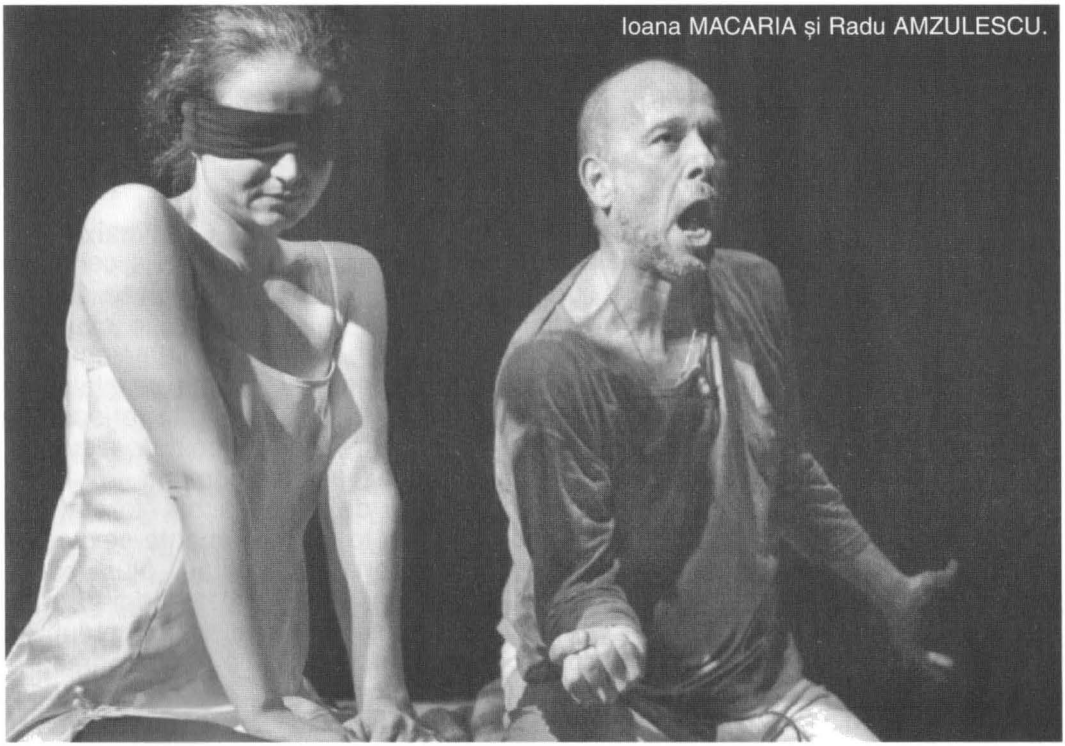
ușa de intrare din fundal), devine aici un mecanism comic cu numeroasele uși batante pe toate laturile, care creează efecte comice felurite. Este cel mai interesant spectacol al acestui veșnic tânăr Vlad Massaci care cere imperios bătrânilor să plece ca să încapă generația nouă. Aceasta este idea desprinsă de tânărul regizor din *Avarul* de Molière, al lui Juncu, oferind exemplul concret al lui Radu Beligan. În locul marelui actor, citat în spectacol, aș apela la justiție, iar profesoara de regie a lui Massaci, Cătălina Buzoianu, s-ar putea supăra atât de tare încât să se retragă imediat din viața teatrală. Nu suntem, necondiționat, admiratori ai tinereții, ci mai curând a longevității creatoare de tip Beligan. De altfel, cei ce improvizează pe tema tinereții (care nu este neapărat un criteriu de valoare) sunt tocmai cei pe cale să o părăsească, iar Vlad Massaci bate binișor spre patruzeci. Colaborarea cu Cristian Juncu trebuie să fi fost complexă, pentru că rezultatele sunt grăitoare. Spectacolul te introduce într-o atmosferă conspirativă. E miezul nopții, toată lumea se preface că doarme, de fapt se urmăresc unii pe alții sforăind în picioare „pentru atmosferă". Acest du-te vino se explică prin interesul pe care îl reprezintă geanta cu bani a Tatălui îndrăgostit (fostul Harpagon în interpretarea substanțială, suculentă a lui Ion Chelaru) care caută cea mai potrivită ascunzătoare, găsind-o, ca în comedie (sau ca în viață), pe cea mai proastă. Juncu urmărește fără abatere subiectul și deznodământul piesei lui Molière, *Fiul* (Bogdan Cotleț) își va găsi liniștea în iubirea împărtășită a „Prințesei" după ce simulează că prestează intermedieri amoroase pentru tatăl său, iar *Fiica* (Dorina Chiriac), finalizând măritișul cu Consilierul tatălui (Dragoș Huluba, un foarte înzestrat actor de comedie, în genul mimului cu gesturi elocvente și complicități expresive, în maniera lui Dan Puric) care simulează intermedieri amoroase pe lângă stăpânul său. Mai mult, ceea ce ni s-a părut extraordinar și ca idee și ca realizare, Massaci ne oferă și interludii cu piesa jucată ca pe vremea lui Molière, cu peruci, costume de epocă și actori machiați ca niște bibelouri de porțelan sau ca figurinele dintr-un orologiu medieval. Asta pentru ca spectatorul să simtă diferența de vitalitate dintre textul vechi și textul actualizat.

Teatrul de Comedie – Avarul îndrăgostit **de Cristian Juncu după *Avarul* de Molière, cu fragmente originale în traducerea lui Al. Kiriţescu. Regia: Vlad Massaci. Décor şi light design: Andu Dumitrescu. Costume: Anca Răduţă. Distribuţia: Ion Chelaru *(Tatăl îndrăgostit de „Prinţesă")*, Bogdan Cotleţ *(Fiul, iubitul Prinţesei)*, Dorina Chiriac *(Fiica, iubita Consilierului)*, Dragoş Huluba *(Consilierul)*, Dan Tudor *(Baronul)*, Laura Creţ *(Prinţesa)*, Şerban Georgevici *(Che Guevarra, un revoltat)*, Aurelian Bărbieru *(Jamaicanu, un bucătar)*, Mirela Zeţa *(Agneta)* Angel Popescu *(Un actor)*, Domnița Iscru *(O actriță)*, Ecaterina Ţugulea *(Altă actriță)*. Data premierei 7 mai 2005.**

Nicolae PRELIPCEANU

O nouă viziune a unei povești mai vechi

N-am avut privilegiul de a vedea spectacolul lui Alexandru Hausvater, *Teibele și demonul ei*, dar ecourile îmi spun că a fost unul excepțional, iar pierderea e de partea mea. Aceeași poveste, tot după Isaac Bashevis Singer, rescrisă de Eli Malka și tradusă de Radu Dinulescu, se joacă la Sala *Toma Caragiu* a Teatrului Bulandra, în regia aceluiași Eli Malka, sub titlul ***O poveste evreiască***. De fapt, e o poveste în genul celor din *Decameronul* lui Boccaccio sau chiar din *Povestirile din Canterbury* de Chaucer. Atâta doar că, la Boccaccio și la Chaucer, femeia îl înșală pe soț, ascunzându-și amantul sau chemându-l când



Ioana MACARIA și Radu AMZULESCU.

soțul nu e acasă (aceasta e schema, în general), la Singer–Malka, soțul o înșală, de fapt înșelându-se, din prea mult zel, până la urmă, pe sine însuși. După ce, în prima seară, aranjează lucrurile astfel încât Bat Shevam, soția sa, să creadă că Demonul e cel care o posedă, de fapt, fiind chiar el însuși, în continuare, aduce chiar un tânăr așa cum visa femeia, sătulă de vechiul ei soț, și se bucură, într-un fel deloc pervers de farsa pe care i-o înscenează. Și-o înscenează, de fapt. Dacă stai să judeci logic, Iohanan, soțul autoînșelat, ajunge aici din prea multă lectură a Cărților Sfinte. Interpreții acestei farse fantastice sunt: Ana Ioana Macaria, în rolul Bat Sheva, Radu Amzulescu în Iohanan, soțul ei, Marius Capotă în demonul și, finalmente, într-o apariție foarte expresivă, Teodor Danetti, rabinul. Regia și coloana sonoră îi aparțin lui Eli Malka, a cărui mână se simte pe tot parcursul spectacolului, iar scenografia lui Bernard Michel are și ea un rol important în manevrele care se fac pentru ca reușita farsei să fie deplină. Ana Ioana Macaria și Radu Amzulescu sunt perechea imaginată de regizor, doi pe un alt balansoar decât cel deja clasic, iar efectele sonore trimit multe dintre gesturile lor în ironia cea mai pură. Demonul, în persoana, goală de mai multe ori, a lui Marius Capotă, are un rol mai mult fizic, dar pe care actorul reușește să-l convertească artistic. Spectacolul are pregnanță plastică, pe care actorul dar și sonoră, dincolo de faptul că interpreții se rețin, și nu doar pentru mișcările ample, ci și pentru ceea ce se întâmplă sau bănuiești că se întâmplă în zona mai subtilă, mai puțin vizibilă, în, să zicem, arrière-plan.

Teatrul Bulandra – O poveste evreiască **de Elie Malka după Isaac Bashevis-Singer. Traducerea: Radu Dinulescu. Regia și coloana sonoră: Elie Malka. Scenografie: Bernard Michel. Cu: Ana Ioana Macaria, Radu Amzulescu, Marius Capotă, Theodor Danetti. Data premierei: 3 noiembrie 2005.**

Adrian MIHALACHE

Bătrâna și hoțul

Cu unele excepții, când mergi la Teatrul ACT, ai impresia că vezi mereu aceeași piesă. Alegerea repertorială pare să urmeze comandamentele celui mai strict realism, care reclamă personaje tipice, în împrejurări tipice. În piesa ***Cum o fi*** de Oliver Bukowski, avem de-a face cu un cuplu de tineri aflați în căutarea propriei identități, confruntat cu o persoană de vârsta a doua, consolidată ca statut social, dar debusolată în plan sufletesc. Între generații se naște o relație de iubire–ură, care rămâne suspendată în incertitudine. Autorul are studii serioase de psihologie socială, de aceea este interesat mai mult de medie decât de excepție. În artă, însă, nu mijlociul este interesant, ci elementul ieșit din comun.

Tinerii din piesă sunt interpretați de cuplul deja consacrat, format din Antoaneta Cojocaru și Bogdan Dumitrescu. Ei bâjbâie în experimente sexuale și sociale. Băiatul, aparent dur, se dovedește neexperimentat, fata îl ajută să se dezinhibe. Ambianța sordidă a mansardei îi deprimă, astfel încât cei doi pătrund într-un apartament luxos, despre care băiatul pretinde că ar fi al mamei lui. Au intrat, de fapt, prin efracție și sunt surprinși de locatară (Emilia Dobrin), o persoană „branșată", căreia îi place să se joace cu focul. Doamna aparține generației 1960, devenită acum *bobo* (*bourgeois-bohemian*), termen care desemnează compromisul între confortul burghez și psihologia de boem). Ea are nostalgia nonconformismului din tinerețe și-i place să mai îmbrace, din când în când, rochia *flower-power.* În această ținută, este gata de o aventură cu tânărul, dar își păstrează, în tot acest timp, controlul. Situația a fost des exploatată, de pildă în *Bătrâna și hoțul* de Aldo Nicolai. Avem de-a face cu două clișee: ritualul de apropiere și *cel de apropriere.* Primul unește, cu oarecari dificultăți, băiatul de fată, al doilea face din tânăr captura femeii coapte. Piesa a fost premiată, ceea ce arată că atât autorul ei, cât și juriul au memoria scurtă.

Regia lui Radu Dragomirescu clarifică bine linia conflictului, face acțiunea să se desfășoare alert și-i lasă pe actori să arate ce pot. Aceștia din urmă sunt la înălțime. Antoaneta Cojocaru și Bogdan Dumitrescu au mai jucat destule asemenea roluri încât să se descurce cu brio. Pericolul este să rămână încremeniți în ipostaza pe care o întruchipează repetat. Emilia Dobrin este cuceritoare în alt fel decât până acum. Este mereu încordată, uneori ironică, alteori duioasă și își ține bine echilibrul între dăruire și autocontrol. Își recunoaște impasul, dar refuză să rămână blocată în el. Jocul complex al Emiliei Dobrin depășește prestația unidimensională a celor doi tineri, dar unitatea stilistică a spectacolului nu este periclitată.

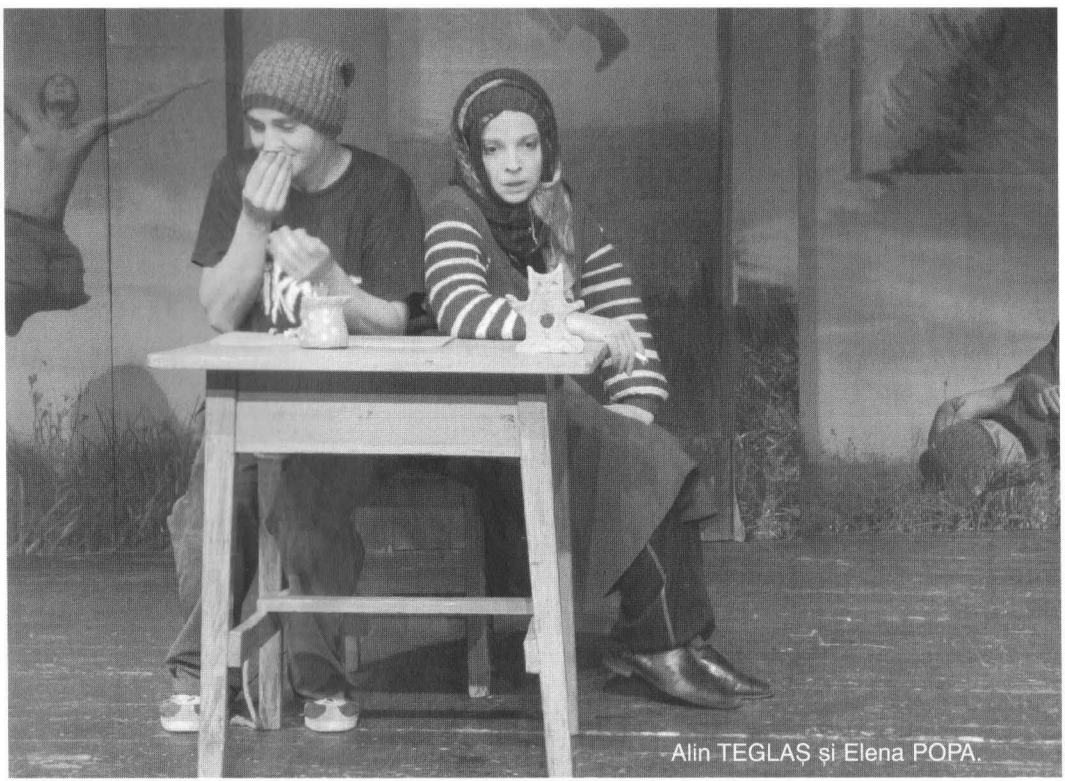
Decorul lui Viaceslav Vutcariov denotă imaginație și atenție la funcționalitate. Vestimentația concepută pentru Emilia Dobrin contribuie nu puțin la conturarea fermă și la expresivitatea personajului. Efortul combinat al mai multor instituții ar fi fost demn de o cauză mai bună decât această piesă schematică, pe care doar interpretarea excepțională o transformă într-un spectacol interesant.

Teatrul ACT – Cum o fi **de Oliver Bukowski. O producție 2005 Fabrica de Teatru. Cu sprijinul ARCUB, UNITER și Goethe Institut. Regia: Radu Dragomirescu. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Distribuția: Emilia Dobrin, Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu. Data reprezentației: 12 octombrie 2005.**

Ploiești

Mizerabilism

Există, în istoria culturii, un fenomen recurent. În mijlocul unei dezbateri privind viabilitatea formelor culturale, apare, deodată, din Rusia, o creație care transcende dilema formală, punând pe tapet „tranșa de viață". Modernismul literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care „citise toate cărțile" și pusese în discuție toate convențiile, vede cu stupefacție irupția marilor romane ale lui Tolstoi și Dostoievski, indiferente la formă și ardente în conținut. Când filmul trecea printr-o criză de identitate, rușii își adjudecau „Oscar"-ul cu melodrama *Moscova nu crede în lacrimi*. Astăzi, când reflecția asupra teatrului a ajuns la dileme dificile privind statutul dramaturgului, al actorului, al regizorului și configurarea spațiului de joc, apar dramaturgi ruși ca Vasili Sigariev, care pun în scenă „viața" însăși. Ne amintim că Cehov își râde, în *Pescărușul*, atât de teatrul poetic, simbolist, rupt de conflictele realității, cât și de realismul plat și angajat, chemat să zugrăvească „viața chinuită a institutorilor". Dar Cehov nu e tipic, în timp ce Sigariev este. Acesta din urmă aduce pe scenă drama cotidiană a declasaților lumii postsovietice, cu suferințele, mizeria și poezia ei. Rezultatul acestui demers, căruia îi lipsește orice, numai candoarea nu, este, evident, succesul internațional: ploaia de premii și de



Alin TEGLAȘ și Elena POPA.

montări pe toate scenele lumii. După Londra și Hamburg, a venit rândul Ploieștiului să ne arate ce ar trebui să fie, „cu adevărat", arta teatrală.

Plastilina zugrăvește destinul amar al lui Maksim, copil orfan și oropsit, dar cu suflet de aur. Crescut de o bunică excentrică, el se leagă sufletește de oricine și își construiește, din plastilină, o lume virtuală. La început, asistă cutremurat la moartea micuțului Spira, de care se atașase, participarea lui afectivă contrastând cu detașarea familiei, mai curând convențional îndoliate. Vedem apoi cum este persecutat la școală, trădat de prietenul Lioha, bătut de huligani și violat de pedofili. Mediul în care trăiește este zugrăvit cu gustul tradițional rusesc pentru pitoresc. Moartea lui Maksim o repetă pe cea a lui Spira, legând, cât de cât, piesa într-o oarecare unitate. Nu lipsesc nici revărsările lirice, inevitabile în produsele mediatice rusești.

Radu Afrim încearcă să deturneze piesa de la melodramă către parodie. El îi pune pe actori să joace, aproape toți, în *contre-emploi*, ceea ce dă o mare savoare spectacolului. Cuplul mirilor celebrându-și cu exuberanță uniunea (Ioan Coman și Otilia Pătrașcu) pare a reedita perechea Dmitri Karamazov–Gruşenka, în variantă grotescă. Bunica lui Maksim este interpretată de tânăra Elena Popa (fosta Anfisa din *Trei surori* al lui Afrim), care trebuie să joace pe muchie de cuțit între comedie și dramă. Trebuie să fie autoironică, dar și să-i ia pe toți ceilalți în răspăr. Ideea regizorală în concepția personajului este excelentă, dar este doar parțial susținută de Elena Popa, care nu poate păstra prea mult timp atitudinea *pince sans rire* și oscilează, ca dansatorul pe sârmă, când de o parte, când de cealaltă, mereu în echilibru fragil. Alin Teglaș este autentic, emoționant, cu un umor atașant, dar nu este mult mai mult decât un *Gavroche,* încă mai păgubos. Autorul îi dă atâtea să încaseze, încât aproape că nu mai contează. Foarte bine ales, prin contrast, Romulus Chiciuc, în rolul prietenului trădător al lui Maksim. Tudor Samoilă, ca director al școlii, și Raluca Zamfirescu, în rol de profesoară obsedată sexual, șarjează cu farmec, iar scena lor cu bunica lui Maksim este memorabilă. O excelentă soluție a lui Radu Afrim este de a-l lăsa pe copilul George Angelescu (mortul Spira, care revine periodic) să-și rostească alb replicile, chiar voit stângaci, ceea ce face ca îndeosebi monologul poetic final să fie lipsit de disonanțele emoționalității primare.

Există, în acest spectacol, o luptă între regizorul care are un gust sigur, și piesa care nu se lasă prea ușor transpusă într-o altă tonalitate. Mizerabilismul inițial iese la suprafață, în ciuda eforturilor inteligente de a-l stiliza, pentru a i se da o înfățișare mai convenabilă. Decorul excelent al lui Ștefan Caragiu (foarte amuzantă scoaterea mesei printr-o ușă prin care aceasta abia încape) și inventivele figuri de plastilină ale lui Iris Spiridon nu ne-au șters regretul că am fost iar înghesuiți pe scenă, vârâți în sufletul actorilor, conform unei mode pe care o dorim trecătoare. Implicarea spectatorului nu se realizează prin simpla proximitate fizică față de actor, iar Radu Afrim este perfect capabil să inventeze alte mijloace, mai puțin elementare.

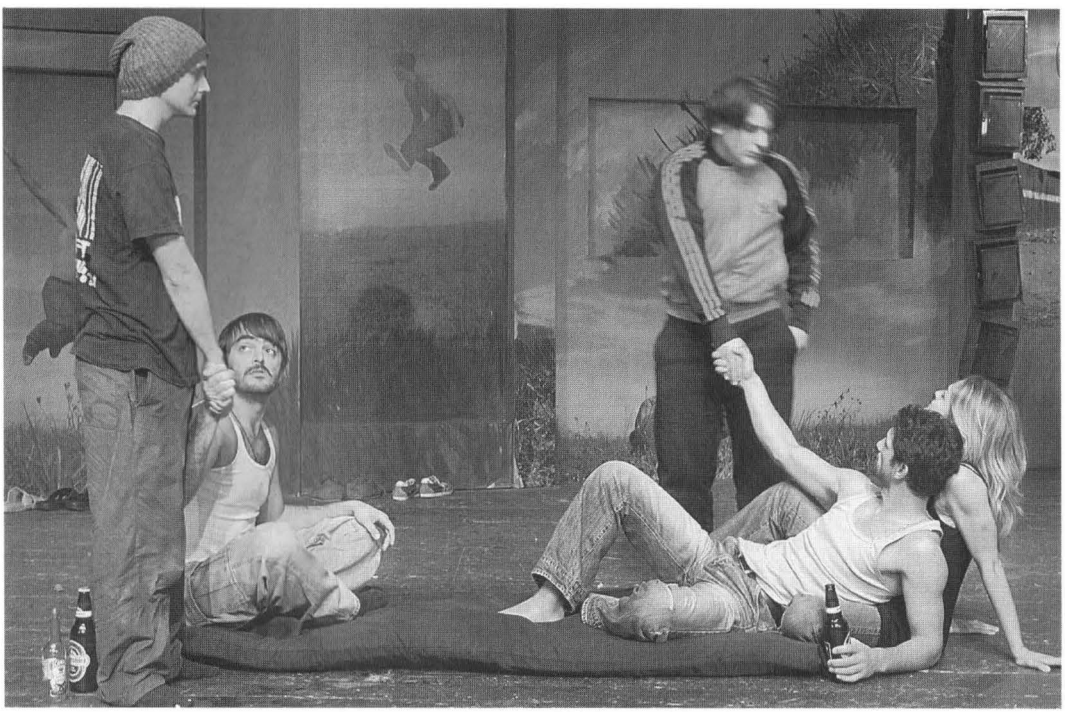
Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Plastilină **de Vasili Sigariev. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Ștefan Caragiu. Obiecte din plastilină: Iris Spiridon. Distribuția: Alin Teglaș *(Maksim),* Romulus Chiciuc *(Lioha),* Elena Popa *(Bunica lui Maksim),* Raluca Zamfirescu *(Ludmila Ivanovna),* Andrei Vasluianu *(Dezbrăcatul),* Karl Baker *(Cursantul),* Ioan Coman *(Mirele),* Otilia Pătrașcu *(Mireasa),* Lorena Ciubotaru *(Nataha),* Dragoș Câmpan *(Dima),* Lucia Ștefănescu *(Bunica lui Spira),* Florica Dinicu *(Mama lui Spira),* Cristina Moldoveanu *(Curva),* Alexandru Pandele *(Vecinul),* Tudor Smoleanu *(Directorul școlii),* Carmen Ciorcilă *(Mama lui Lioha),* George Angelescu *(Spira),* Sebastian *(un tip).* Data premierei: 17 noiembrie 2005.**

Marinela ȚEPUȘ

Maestrul teatrului „urât"

A luat amploare, în anii din urmă, un gen de teatru pe care eu l-aș numi „al derizoriului". Se descriu universuri mărunte, lipsite de perspectivă, cu eroi anonimi, prea sensibili ca să se adapteze, adesea mutilați sufletește sau cu dizabilități. În general, nu e plăcut soiul acesta de piese, pentru că „distrează" prea puțin și lasă, după căderea cortinei, prea multe semne de întrebare. Când e bine scris și translat scenic, textul devine de-a dreptul „periculos" pentru liniștea noastră. Fiindcă, vrând-nevrând, (re)descoperim că trăim într-o societate contorsionată, cu prea multe rebuturi în plan uman, cu prea multe carențe la toate nivelurile. Și astfel ne simțim propriile limite, propriile handicapuri.

Radu Afrim este unul dintre regizorii atrași de asemenea piese. El scormonește anume după texte care slujesc ideii că lumea acestui secol nu mai poate fi poleită pentru a i se ascunde hibele; ea trebuie decojită, scormonită până-n lăuntru. Doar cunoscându-i măruntaiele, te poți purifica, eventual te poți înțelepți. Radu Afrim „riscă" să devină un maestru al teatrului „urât", al teatrului incomod, al teatrului care ridică probleme, al teatrului „oamenilor de nimic". Totuși, de cele mai multe ori, talentul și imaginația îl ajută pe regizor să-și îndulcească spectacolele. Cu umor, cu sensibilitate. Sunt enorm de multe scene (și personaje) grotești în creațiile sale, dar mereu pudrate cu haz. (Acel haz de necaz specific românilor!) Cu siguranță, Radu Afrim și-a format un stil. De la care nu abdică. Și nici nu are de ce,



câtă vreme se ferește de manieră. Granița este, totuși, teribil de subțire și poate fi trecută când nu te aștepți. Nu e, însă, cazul producției ploieștene, cu ***Plastilina*** de Vasili Sigariev. Curat afrimiană, nicidecum manierizată! Cu un text care-i ridică mult la plasă, Afrim a creat un spectacol ce-ți merge direct la suflet. Te dezmorțește, te emoționează. Și, mai ales, te face să recunoști lucruri pe care, altminteri, ești tentat să le ignori. Un copil orfan, hipersensibil, crescut de o bunică singură și cam ciudată, la marginea unui oraș (ce poate fi de oriunde, chiar dacă replica, repetată cu obstinație de către bătrână, este: *„Nici Kazanul nu mai e ce-a fost!"*) se refugiază într-un univers de... plastilină. El modelează, în fiece împrejurare – și când e vesel, și când e trist, și când e flămând, și când se simte bine, și când e violat, și când stă la coadă pentru a cumpăra un kilogram de carne tocată... – mici figurine. Acestea îl definesc. Și, cu încetul, definesc și celelalte personaje. Copilăria lui nu e deloc agreabilă, iar figurinele nu i-o înfrumusețează. Îl ajută numai să treacă mai ușor peste toate. Șotiile lui nu seamănă cu ale celorlalți copii; adesea sunt marcate de cruzime, macabre. Deși glisează mult în grotesc, reprezentația are o anume duioșie, și chiar mici accente de candoare. Astfel construite sunt mai ales scenele în care ni se vorbește despre dragoste, despre speranță, despre moarte. Am rămas cu impresia că în acest spectacol abundă personajele-copii și personajele-bătrâni. Sunt prea puțini „maturi" (o profesoară, directorul școlii, un mire, o mireasă, o curvă, doi „duri"). De fapt, aceștia din urmă nu sunt neapărat puțini, cât inconsistenți ca apariție. Niște fantoșe. Grotești. Copiii și bătrânii par ceva mai vii. Este un spectacol trist, deși ne face să zâmbim adesea și chiar să râdem uneori. Râdem strâmb, ce-i drept, chiar de propriile limite.

Plastilina este una dintre creațiile reprezentative ale regizorului Radu Afrim. Bine construit la nivel regizoral, scenografic și muzical, din păcate, cu destule carențe la nivel actoricesc. De fapt, consider că putem descoperi trei categorii de actori: Alin Teglaș *(Maksim)*, Romulus Chiciuc *(Lioha)*, Elena Popa *(Bunica lui Maksim)*, Tudor Smoleanu *(Directorul școlii)* – excelent distribuiți, bine conduși, bine struniți; Raluca Zamfirescu *(Ludmila Ivanovna)*, Ioan Coman *(Mirele)*, Alexandru Pandele *(Vecinul, Tatăl Mirelui)* – evoluează profesionist, dar fără strălucire, și... restul. Despre care e mai bine să nu pomenim. Aș reveni la Alin Teglaș, prezență discretă în distribuțiile ultimelor spectacole ale lui Radu Afrim, care, de astă dată, impresionează teribil prin sensibilitate și prin finețea jocului. Interiorizat, cu subtile treceri de la starea de iubire la cea de dezamăgire ori de mirare, personajul acestuia îndură totul fără a învăța să urască. E ca și cum mintea sa ar refuza să recunoască existența unui asemenea sentiment. Elena Popa este, într-un fel, descoperirea lui Radu Afrim. Ba chiar mai mult, artista pare incapabilă de a atinge mari performanțe și sub bagheta altor regizori. În *Plastilina*, continuând seria eroinelor din *Casa Bernardei Alba* și din *Trei surori* (Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe), atrage din plin atenția prin vivacitate, umor, măsură, știința compoziției. Tudor Smoleanu face un excelent contrapunct la evoluția năvalnică a Ralucăi Zamfirescu, creând, un cuplu comic, pe care-l ții minte, chiar dacă e vorba de apariții episodice.

Continuu să cred că Lucian Sabados rămâne unul dintre cei mai buni directori de teatru ai României de azi. Prezență agreabilă, gazdă desăvârșită, caută să colaboreze cu regizori aflați la apogeul creației (nu doar la modă), se luptă ca spectacolele ploiștene să fie cunoscute, apreciate (organizează sistematic turnee la București, invită oameni de teatru la Ploiești). M-am bucurat să văd, acum, la sfârșit de an, o producție care onorează și teatrul și pe director.

Lugoj

Teatrul făcut din (pură) plăcere

După 1989, câteva teatre populare/muncitorești și-au continuat activitatea, în ciuda vremurilor tot mai refractare la mișcarea „diletanților". Și sigur că, în parte, trierea, restructurarea, chiar desființarea unor asemenea formații era necesară. Prea luaseră amploare, riscând să devină un mijloc destul de funest al propagandei comuniste. Totuși, în afara nenumăratelor brigăzi artistice, a teatrelor muncitorești, comunale, populare, municipale, care făceau spectacole doar pentru a-și „bifa" prezența în cadrul „Cântării României", au existat câteva (purtând și ele una dintre titulaturile de mai sus) cu regim de lucru (semi)profesionist (stagiuni permanente, regizori, scenografi profesioniști, repertoriu de calitate). Și când actorii amatori „beneficiau" și de talent, după ce acumulau experiență și câștigau dezinvoltură, rezultatele deveneau uimitoare, fiecare reprezentație fiind încărcată cu un plus de emoție și de bucurie a jocului. Pentru că, spre deosebire de teatrele profesioniste, în cele de amatori nu există niciodată rutină, „funcționariat". Totul se petrece la intensitate maximă. Oameni de vârste diferite și cu profesii dintre cele mai diverse se adună laolaltă din nevoia de comunicare, din aceea de a fi laolaltă. Am văzut, în timp, spectacole de bună calitate, agreabile, realizate de către regizori

precum: Silviu Purcărete, Dan Micu, Alexandru Darie, Mihai Lungeanu. Teatrul „Traian Grozăvescu" din Lugoj rămâne unul dintre ultimii „mohicani" ai acestui secol. Nu cred să-i fie ușor. Sunt, azi, teatre profesioniste care-și duc zilele într-un anonimat de neînțeles. (Și mă întreb, adesea, ce s-o mai fi petrecând la Petroșani, la Turda, la Baia Mare, la Giurgiu, la Satu Mare, ba chiar și la Național din Târgu Mureș?) E drept, nu știu ce s-o mai fi întâmplând nici cu „amatorii" din Vatra Dornei, din Caracal, din Bocșa, din Câmpulung Moldovenesc. Unele dintre aceste trupe au obținut statut profesionist (Focșani, Târgu-Jiu, Râmnicu Vâlcea). Pe aceste nisipuri mișcătoare, teatrul lugojan și-a păstrat și titulatura, și structura, și prestigiul câștigat peste vreme. Are, în continuare, activitate permanentă (joacă, într-o stagiune, cam opt–nouă producții), colaborează cu regizori profesioniști, mai mult, organizează un festival internațional. Orașul este în câștig, mai ales că nu are și un teatru profesionist. (Cele mai apropiate din zonă sunt Naționalul timișorean și Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița.)

De curând, am avut prilejul să văd, la sala „Elvire Popesco" a Institutului Francez din București, ***Cântăreața cheală*** de Eugen Ionescu, în regia Ancăi-Maria Colțeanu (care semnează, de altfel, și scenografia). Ei bine, dincolo de emoția copleșitoare (doar jucau pe o scenă din Capitală și în prezența multor critici de teatru!), care a condus la mici stângăcii sau la pierderea (oarecum) a vocii unei artiste, reprezentația a decurs în condiții dintre cele mai bune, obținând simpatia publicului. Textul „defoliat" cu migală și (re)inventat de către regizoare, cu ajutorul actorilor, conduce la o producție onorabilă, în care interpreții știu ce au de făcut, astfel încât înțelesurile ionesciene să nu fie pulverizate. Se are permanent în vedere tragicomicul acestei piese, un melanj de umor negru și angoasă. Se pedalează mult pe alienarea personajelor, pe degradarea relațiilor interumane, pe conflictul verbal.

Anca-Maria Colțeanu s-a jucat ea însăși, construind planuri, inventând personaje, dezghiocând și (re)inventând situații, mecanisme. În felul acesta, limbajul capătă dimensiuni fabuloase, înghițindu-i, la un moment dat, pe „eroi". Artiștii fac față unui stil sec, lipsit de înfloriturи. Se frazează bine, se accentuează bine fiecare silabă. Pentru că, de regulă, personajele ionesciene sunt de nicăieri și au vârstă incertă, regizoarea – silită ori nu de împrejurări – a distribuit în roluri actorii fără a ține prea mult cont de anii acestora. Nu a deranjat cu nimic, pentru că importanta ei grijă a rămas crearea unui mecanism care să funcționeze după anumite reguli. A reușit. Mașinuțele din lemn, care apar în fundal la început, devin un soi de „aruncare în abis": toți devin, în fond, niște „mașinuțe" stricate, cu mișcări frânte, iar replicile par că se repetă la infinit, golindu-se de sens.

Este un spectacol alcătuit după toate canoanele, cu artiști care au deprins bine regulile interpretării, păstrându-și, totuși, candoarea.

Sunt sigură că acest teatru va continua să existe câtă vreme vor exista a(ni)matori entuziaști ce vor ține activ un nucleu oricât de restrâns. Pentru că teatrul de amatori nu se face în masă, ci doar din dorința de a exprima preaplinul din sine.

Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" din Lugoj – *Cântăreața cheală* **de Eugen Ionescu. Un spectacol de Anca-Maria Colțeanu. Cu: Maria Voronca, Tudor Trăilă, Ovidiu Decean, Ileana Căprariu, Constantin Ilie, Iuliana Toma, Constantin Goloșie, Silviu Simonescu.**

Ioana IERONIM

Sibiu

Omul versus logica socială

Casa de pe graniță, de Mrožek, în regia lui Tompa Gábor, cu Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu – o reușită! Un spectacol care ne instalează durabil în minte dilema „fără dezlegare" a acestei comedii negre, râsu'-plânsu', logica riguroasă și neiertătoare a autorului polonez. Regizorul dezvoltă fabula teatrală de la premisa simplissimă – instaurarea graniței prin casa unei familii obișnuite – la consecința de crimă și distrugere. Expresiv modul în care a fost vizualizată pe scenă evoluția de la granița rectilinie trecută peste casa, masa, viața oamenilor, la diversele variațiuni și permutări, până la haosul final. Spectacolul ne invită să urmărim această parabolă, inepuizabilă de fapt, care ne privește atât de aproape. Să contemplăm din nou, probabil niciodată suficient, un *pattern* care a fost cel al instaurării comunismului și care se poate regăsi în atâtea alte situații ale istoriei și vieții imediate, unde e vorba iar și iar de granițe („noi" și „ei", personal și oficial etc., etc.). Jocul marchează elemente de adaptabilitate, de pasivitate, de patologie a comportamentului omenesc sub presiune (în care, o!, cum să nu ne recunoaștem?). În genul lui de *commedia dell'arte*, spectacolul atinge puncte în care umorul și gravitatea se asociază exploziv. Stilul „cărțile pe față" pune cu atât mai fascinant în chestiune misterul inevitabilei, primejdioasei ecuații: omul versus logica socială, politică.

Foto: Florin Biolan

Viorel RAȚĂ și Gelu POTZOLLI.

Andreea DUMITRU Sibiu–București

O TRILOGIE CONTEMPORANĂ:
Terorism, Plastilină, Orașul

Cu ***Terorism***, piesa fraților Presniakov, montată la Teatrul Foarte Mic, cu ***Plastilina*** lui Vasili Sigariev, în premieră la Ploiești și Sibiu, și cu ***Orașul*** lui Evgheni Grișkoveț, la Teatrul ACT – noua dramaturgie rusă ajunge, în sfârșit, pe scenele noastre, prin câteva dintre titlurile cele mai apreciate și comentate (o sugestie bună pentru un spectacol ar fi fost și *Oxigen* al lui Ivan Viripaev, text înrudit prin tematică). Interesați până de curând mai ales de producția literară vest și nord-europeană, regizori cu poetici distincte precum Gianina Cărbunariu, Radu Afrim, Vlad Massaci sau Cristian Juncu par să fi descoperit deodată (și întâmplător, tot pe filieră germană) texte recent montate și pe scenele londoneze (la Royal Court Theatre), spaniole (la Madrid, *Terorism* a avut premiera în prezența autorilor) ori în spectacole-lectură, la Avignon, Paris sau Nanterre. Fenomenul pare să depășească zona coincidențelor. Foarte tinerii autori ruși (Sigariev debutează, de pildă, cu *Plastilină*, la 23 de ani!) scriu cu indiscutabil talent și au vocație pentru teatru (sunt, de asemenea, dramaturgi și regizori precum Oleg și Vladimir Presniakov, ori actori precum Evgheni Grișkoveț), calități la care am putea adăuga, firește, și teribilul lor „privilegiu" de a trăi și crea într-o țară încă extrem de supusă convulsiilor politice și sociale. Piesele traduse și montate la noi sunt scrise în intervalul 2000–2002, așadar, fie puțin *înainte*, fie puțin *după* fatidicul 9/11. Însă chiar și atunci când nu fac trimiteri directe la *clipa din care nimic nu a mai fost la fel ca înainte*, ele descriu prin excelență stări posttraumatice, climate de violență, neliniște și intoleranță, captând undele de șoc care continuă să se propage și să provoace noi seisme în societate (creația fraților Presniakov a avut premiera moscovită imediat după atacul rebelilor ceceni de la Teatrul Dubrovka).

Terorism fără frontiere. Nimic nu pare să îi preocupe pe acești tineri dramaturgi mai mult ca prezența în lume a Răului, cu natura lui proteică, subversivă și mai ales contagioasă. Frații Presniakov o chestionează, de pildă, urmărind comportamentul indivizilor comuni în situații extreme, de criză. Reacțiile oamenilor simpli, pe care ne-am obișnuit să-i privim drept victime neapărat „inocente" ale atentatelor și agresiunilor de tot felul, ar putea oferi material suficient nu doar pentru un studiu de psihopatie contemporană, ci și pentru un tratat de morală. Text abil construit, din cinci episoade aparent autonome, cu un final care dezvăluie însă armătura solidă, *Terorism* este și o fabulă pentru zilele noastre, în care permanenta dinamitare a clișeelor și erorilor de judecată morală conduce spre un mesaj de un sarcasm devastator: „cei nevinovați au întotdeauna de suferit, deși, într-un fel sau altul, toți sunt vinovați de ceva..." Pentru Oleg și Vladimir Presniakov, nici urmă de inocență

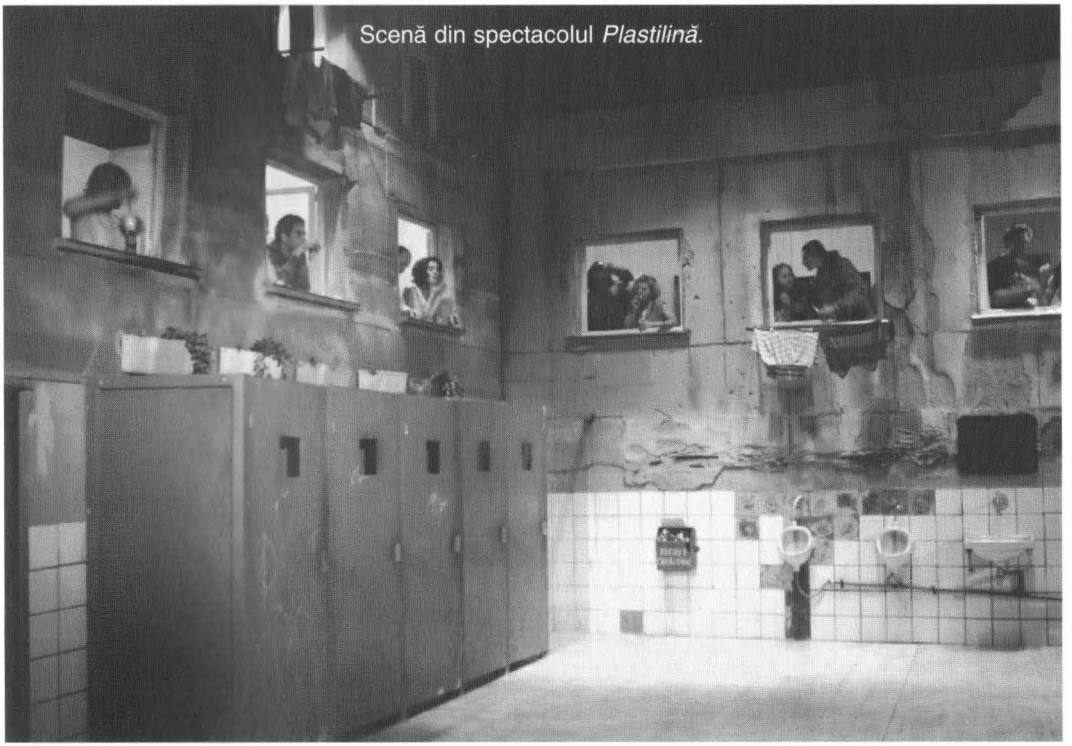
Paula GHERGHE, Mihaela SÂRBU, Maria OBRETIN și Mădălina GHIȚESCU în *Terorism*.

într-o lume care, deși condamnă teroarea, o tolerează în familie și la slujbă, practicând un soi de *terorism la mâna a doua*. Nici urmă de inocență într-o lume care respinge oroarea, cultivând însă estetica morții, *terorismul „de calitate"*. Nici urmă de inocență într-o lume în care Răul, devenit Normă, inspiră și molipsește, în timp ce căința e considerată o afacere neprofitabilă. Dimpotrivă: vinovați sunt și pasagerii prăbușiți în resemnare pe geamantanele lor, așteptând ca eventualele bombe plasate în aeroport să fie dezamorsate; responsabili sunt și cei naivi, care își imaginează că asemenea crize nu le vor afecta decât temporar cursul vieții. Pentru frații Presniakov, acest tip de atitudine anunță, de fapt, „începutul unei reacții în lanț". De la terorismul exterior, spectaculos, provocat de rațiuni politice, religioase, economice – mai mult sau mai puțin închipuite – accentul se deplasează către terorismul real, interior, în măsură să deformeze și să deturneze destine. Fie că e vorba de perversiuni sexuale ori de rasism, personajele care le practică sunt ființe schematice, anesteziate, în plin proces de dezintegrare fizică și morală. Începând cu pușcăriașul robotizat al cărui joc stupid va declanșa un dezastru, fiecare dintre ele își pune în practică propria versiune asupra sfârșitului lumii, propriul scenariu de exterminare a aproapelui (prin tortură, atacuri chimice, otrăviri), după modele verificate la scară globală.

Ieșirea din acest cerc vicios nu poate fi decât iluzorie, după cum ne lasă să înțelegem și finalul spectacolului realizat de Gianina Cărbunariu pe scena Teatrului Foarte Mic. Chiar dacă, în cele din urmă, avionul – prezumtivă țintă a unui atac terorist – va decola de pe pistă, gesticulația mecanică a însoțitoarelor de bord oferă în locul instrucțiunilor de salvare doar un balet inutil și absurd. În fond, nimic nu va forța „cercul ăsta închis prin care noi înșine ne plasăm ceea ce ne va ucide mai târziu..."

La o privire atentă, opțiunea Gianinei Cărbunariu pentru piesa fraților Presniakov ține de logica unui program regizoral ale cărui jaloane trebuie considerate montările ei anterioare cu texte proprii, *Stop the tempo* și *mady-baby.edu*. Și acolo putea fi întâlnit acest prototip al personajului-kamikaze, e drept că în versiunea mai angajată a unei generații de tineri maturizați cu repeziciune, din a căror copilărie nu păreau să mai supraviețuiască decât coșmarurile (povești și desene animate cu atrocitatea lor inocentă). De astă dată, regizoarea își ia libertăți nelimitate (și, în bună măsură, riscante, ceea ce nu le face mai puțin interesante) în a exersa comentariul ironic, manipularea cinică a discursului scenic, uneori cu rezultate excepționale (ca în cazul colaborării cu Maria Drăghici – scenografie și concept video), alteori inegale (e cazul actorilor cărora le izbutește doar parțial jocul parodic, umorul negru, alternanța rapidă a registrelor presupuse de un astfel de text). Cadrele celor cinci secvențe aparent autonome sunt reconfigurate rapid, la vedere, cu ajutorul geamantanelor/ cutii metalice în care sunt încastrate nenumărate monitoare. Proiecțiile și inserturile video introduc în acțiune un plan secundar, contrastant, de cele mai multe ori fals reconfortant, după principiul enunțat de *Amant*: „fiecare bucățică din corp este separată de celelalte și își trăiește propria viață, de neînțeles pentru restul organismului – toate sunt diferite, iar câteodată se întâmplă ca o parte din mine să terorizeze o altă parte". Atacul conștiinței asupra unui trup de care nu se mai simte legată – mecanism în sine absurd – definește perfect modul de existență a personajelor. În momentele sale cele mai izbutite și consistente, spectacolul pare opera unui artist/terorist, jonglând amuzat, de la pupitrul său de comandă, cu resturile unei lumi minate din interior, trucând, fardând în culori tari, de desen animat, o realitate bolnavă. Dacă senzația că „totul este hotărât dinainte" îl urmărește de la bun început pe spectator, mai puțin evidente sunt, poate, firele care leagă destinele personajelor spre iminentul dezastru comun. Și asta chiar și în ciuda științei pe care o are Gianina Cărbunariu de a pune în scenă o suită de acumulări și false detensionări, de a surprinde cu exactitate momentul anume în care oamenii devin „incontrolabili", încărcături explozive, gata să arunce totul în aer, o dată cu ei...

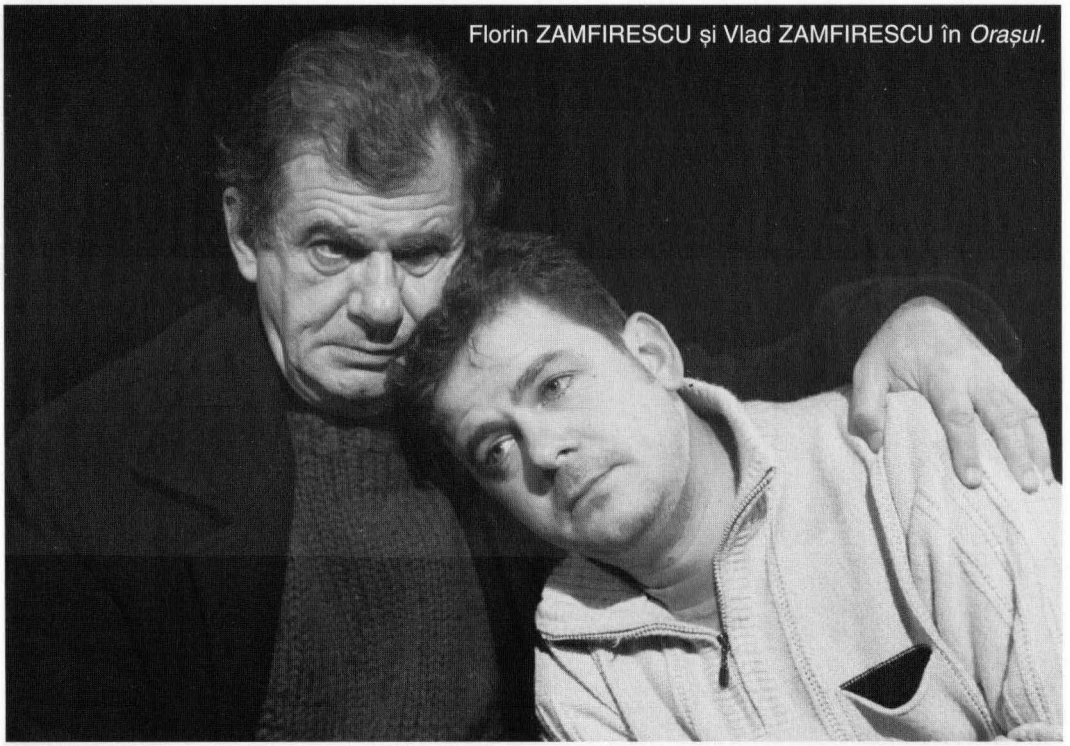
Schije în plastilină. La Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, creația de debut, neobișnuit de matură, a dramaturgului Vasili Sigariev îi oferă regizorului Vlad Massaci ocazia, poate nu la fel de subtil aprofundată ca în spectacolele sale de cameră *Bash* sau *Forma lucrurilor*, de a-și reafirma preocuparea pentru dezvăluirea, lipsită de accente moralizatoare, a crimelor „oamenilor de treabă". De astă dată, el își concentrează privirea asupra unei lumi marginale, cangrenate de maladii similare celor diagnosticate de frații Presniakov: violență, intoleranță, suspiciune, indiferență la suferința aproapelui. Într-un context atât de străin inocenței, este fascinant de urmărit modul în care autori diferiți înțeleg să insereze figura copilului. În ce-i privește, Oleg și Vladimir Presniakov îi rezervă doar un rol



Scenă din spectacolul *Plastilină*.

secundar, deşi hotărâtor în declanşarea tăvălugului morţii. Despre micul atentator care îşi terorizează vecinii, bunica rasistă şi mama, o funcţionară isterică, aflăm, totuşi, un fapt menit să înduioşeze chiar şi în aceste condiţii: „dracul împieliţat" se linişteşte numai atunci când realizează colaje. În piesa lui Vasili Sigariev, traversăm bolgiile infernului citadin călăuziţi de Maksim, un copil retardat, pentru care modelajul în plastilină nu e un *hobby* modest, ci singura formă de rezistenţă în faţa mediului social care îl agresează fără oprire. Spectacolul sibian al lui Vlad Massaci surprinde în secvenţe scurte, eliptice, dispariţia lentă a unui tânăr într-un univers malformat căruia limita dintre bine şi rău îi este cu totul străină. Maksim e un „băiat bun" numai pentru bunica sa, căreia „îi pune plosca când cade la pat şi-o goleşte". Pentru prostituatele, borfaşii, indivizii intoleranţi şi meschini, prietenii de circumstanţă, violatorii şi profesoara asexuată, el e, la o adică, „un golan mai puţin pe lume", o bucată de plastilină căreia nimeni şi nimic nu-i va mai reda vreodată forma umană iniţială.

În spectacolul lui Vlad Massaci, se întâmplă, însă, un lucru bizar: remarcabila prezenţă, concreteţea în amănunt a decorului construit de Andu Dumitrescu (aşa cum precizează şi autorul: „în curtea unui bloc de tip Hruşciov") pune în umbră, pe nesimţite, drama personajului principal, căruia Adrian Neacşu, un actor mai puţin exersat (în ciuda timbrului special al vocii şi al unui magnetism scenic cert) nu îi găseşte direcţia potrivită. Piesa lui Vasili Sigariev se consumă mult mai pregnant la etajul superior al imobilului ridicat pe scenă (figurând spaţii şi funcţii diverse, în zona sordidului spectaculos): în spatele ferestrelor, acolo unde familii întregi îşi duc traiul cotidian la comun. Din această pastă umană, amorfă şi reciclabilă,



Florin ZAMFIRESCU și Vlad ZAMFIRESCU în *Orașul.*

pentru care priveghiul și nunta, sexul și moartea sunt perfect interșanjabile, se detașează, însă, prea puțini interpreți: Ofelia Popii (*prostituata*), Florin Coșuleț (*Lioha*), Pali Vecsei (în travesti: *perversa profesoară de rusă*), Florentina Țilea (*mama denaturată*).

În viziunea sensibil cinematografică și violent-poetizantă a lui Vlad Massaci (în care prezența luminoasă a lui Spira, copilul mort, intepretat de Cristina Flutur, constituie un reper esențial), *Plastilina* devine metaforă inspirată a fanstasmagoricei aglomerări umane, a dezolării și singurătății pe care o generează mulțimea.

Fobii citadine. *Orașul* se dovedește a fi – în traducerea fără cusur a lui Vlad Massaci și regia de inteligentă discreție a lui Cristian Juncu – piesa cea mai intimistă și prietenoasă a acestui triptic *à la russe*, în variantă milenaristă. Și de această dată este vorba despre o *clipă din care s-a schimbat totul, absolut totul*, despre lipsa de sens care inundă deodată cercul restrâns al unei vieți, al unei familii, al unei relații de prietenie. Evgheni Grișkoveț construiește simplu, din monoloage și dialoguri dumnezeiesc de firești, o meditație pe tema surpărilor și agresiunilor la care sunt supuse citadelele noastre interioare. Pe scena Teatrului ACT, decorul lui Cosmin Ardeleanu figurează exact ce trebuie și atât cât este necesar pentru a vorbi despre oraș ca mediu claustrofob, irespirabil, deprimant: dale de asfalt cu desene în cretă, grătarele gurilor de canal, și, mai ales, sugestia unei ploi de vară, nesfârșită precum concediul lui Serioja, inutilă precum elocința lui, incapabilă să exprime, să justifice, să umple hăul căscat în sine însuși. Prezența concretă a caldarâmului e importantă: teritoriul altădată familiar, al copilăriei, a devenit între timp scena unor accidente absurde, martorul maturizării

silite, grăbite, brutale a personajului. Din acest sediu al violenței, al inumanului, Serioja se pregătește să dezerteze. Aparent, nu ar avea nici un motiv să o facă. Paradoxal, nimeni nu îl împiedică să o facă. Și totuși... el se simte dator să explice, să retracteze, să mascheze supremul său gest de egoism... Cinism? Infantilism? Nu catalogările îi lipsesc. Ci doar aprecierea corectă, sinceră, obiectivă – de către prieteni, soție și tată – a crizei sau, mai bine spus, a catastrofei personale pe care o traversează.

Pentru Serioja, într-o zi ca oricare alta, imposibil de definit, imposibil de precizat (acea „clipă din care nimic să nu mai fie la fel... n-a existat în viața mea... și totuși, s-a schimbat totul"), orașul interior, cu zidurile lui de certitudini, cu ferestrele lui de bucurie și culorile lui palpabile, s-a năruit definitiv. A cedat sub asediul năucitor al unei slujbe prea bune ca să nu fie și plicticoasă la culme, al zecilor de agende consemnând miile de nimicuri cotidiene, al telefonului cu somațiile lui insistente, al orașului însuși cu viața lui codificată și pretențioasă. Nu îi rămâne decât să plece nu se știe unde, pentru o vreme. E drept, s-ar putea întoarce, nu se știe când, după o vreme. Rucsacul e pregătit. Îi mai rămân câteva discursuri de ținut, câteva lămuriri de dat, câteva sfaturi părintești de primit, și un ultim drum, cu taxiul, de parcurs. Dar, mai presus de toate, propriile lui ezitări, cele dintotdeauna. Și dacă, la capătul drumului, ceea ce va descoperi se va dovedi neimportant? Și dacă, o dată întors din drum, va pierde pentru totdeauna speranța eliberării? Și dacă...?

Deși tuturor întrebărilor spectacolul lui Cristian Juncu le oferă în cele din urmă răspuns – fie și prin zgomotul surd al rucsacului abandonat în întuneric, pe caldarâm – drumul lui Serioja, în cercuri concentrice tot mai strâmte, apoi tot mai largi, dinspre sine spre ceilalți, se dovedește unul pasionant și emoționant. N-ar fi fost, desigur, la fel fără umorul imperceptibil, fără arta surâsului în colțul gurii, fără căldura semitonurilor, fără atât de rarul firesc din jocul lui Vlad Zamfirescu, fără acompaniamentul subtil al lui Florin Zamfirescu, tatăl său (nu doar în spectacol), fără surdina pusă de Nadiana Sălăgean într-un rol care ar fi putut derapa lesne în zona stridenței, fără nuanțele jucăușe ale lui Gheorghe Ifrim, fără tonul pișicher al lui Constantin Drăgănescu, un șofer cu taxiul la purtător și cu o întreagă filosofie de viață, care abia așteaptă să fie expusă în două secunde.

Cu totul, o echipă sedusă de textul lui Evgheni Grișkoveț, o mostră de teatru independent: sărac, dar ingenios, inspirat, generos.

Teatrul Foarte Mic – Terorism **de Oleg și Vladimir Presniakov. Un proiect al Teatrului fără Frontiere realizat în coproducție cu Teatrul Foarte Mic și ArCuB. Traducerea: Maria Dinescu. Regia: Gianina Cărbunariu. Scenografie și concept multimedia: Maria Drăghici. Montaj: Tudor Petre. Muzica: Electric Brother. Distribuția: Mădălina Ghițescu, Paula Gherghe, Maria Obretin, Mihaela Sârbu, Răzvan Oprea, Rolando Matsangos, Adrian Anghel, Ionuț Adăscăliței, Laurențiu Bănescu. Data premierei: 30 noiembrie 2005.**

Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu – Plastilină **de Vasili Sigariev. Traducerea: Vlad Massaci și Cristian Juncu. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Marius-Alexandru Dumitrescu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Distribuția: Adrian Neacșu, Cristina Flutur, Florin Coșuleț, Dana Taloș, Pali Vecsei, Ofelia Popii, Mihai Coman, Florentina Țilea, Adrian Matioc, Raluca Iani, Ovidiu Moț, Diana Fufezan, Ema Vețean. Data premierei: 11 decembrie 2005.**

Asociația Catharsis și Teatrul ACT în colaborare cu ArCuB – Orașul **de Evgheni Grișkoveț. Traducerea: Vlad Massaci. Regia: Cristian Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Distribuția: Vlad Zamfirescu, Florin Zamfirescu, Nadiana Sălăgean, Gheorghe Ifrim, Constantin Drăgănescu. Data premierei: 13 decembrie 2005.**

Mircea MORARIU Cluj

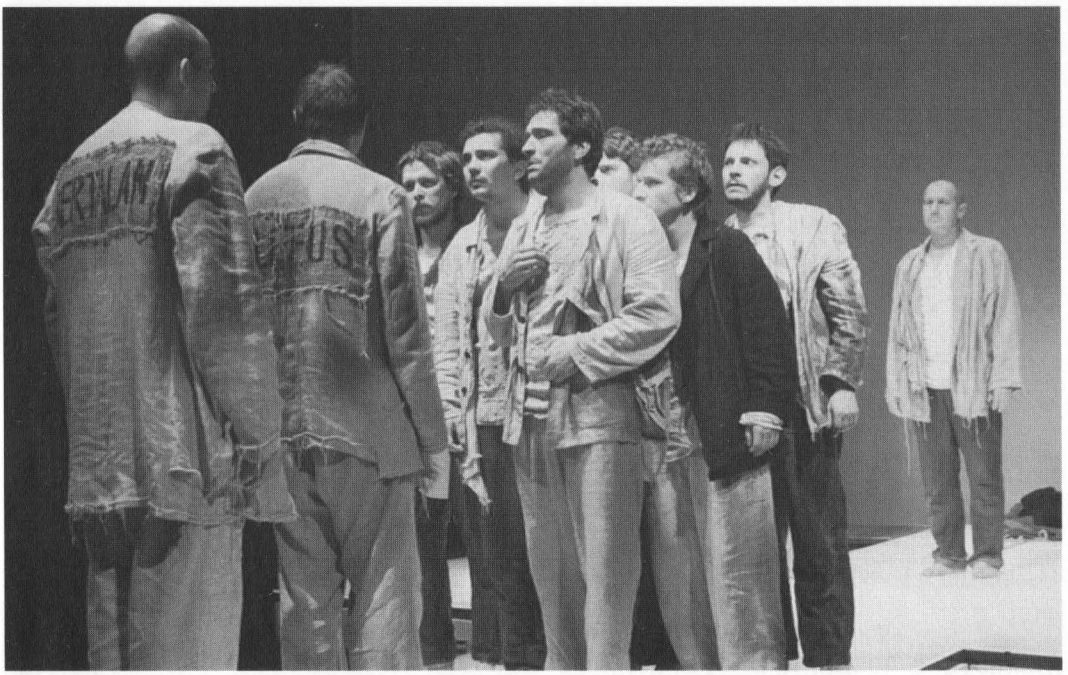
Joc cu Scriptura și cu Teatrul

S-a spus, s-a repetat adesea că teatrul este cea mai „socială" și mai „ politică" dintre arte. Mi-a fost dat să văd nenumărate spectacole în care erau puse în scenă tocmai piese ce ilustrau sus-numita condiție, slujindu-se mai cu seamă de exemplificarea atât de complicatei relații dintre artist și putere. Dramaturgul clujean Visky András reafirmă prin piesa ***Discipolii***, pe care o vedem reprezentată în premieră pe țară într-un spectacol de o claritate asemenea cristalului și o percutanță ideatică și emoțională ieșite din comun, spectacol datorat regizorului Tompa Gábor și excepționalilor actori cu care se poate mîndri la ora actuală Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, trupă ce înseamnă o creație de durată a acestui minunat director de scenă și conducător de instituție (premiera absolută a avut loc în Ungaria), aceste atribute ale teatrului, servindu-se însă de cu totul alte mijloace care, fără a fi inedite, dobândesc în context o originalitate aparte. Arhitextul *Discipolilor* e *Sfânta Scriptură* pe care Visky András o interpretează asemenea unei șarade „pentru minte, inimă și literatură", adică pentru conștiință. Iar șaradă fiind, spectatorului i se cere să fie extrem de atent la jocul „intrărilor" și „ieșirilor", al dilatărilor pe care textul, iconoclast până în măduva oaselor, și le îngăduie față de litera sacră. Căci e un neîntrerupt și dibace joc de planuri între realitatea evanghelică și cea a trecutului apropiat al României din vremea terorii staliniste, când oamenii dispăreau peste noapte spre a reapărea schilodiți sufletește ori a nu mai apărea niciodată, pe care îl instituie scriitura lui Visky András. Iar ca lucrurile să fie încă și mai complicate o anumită secvență din text face trimitere directă la una dintre cele mai acute sondări a condiției dramatice a ființei umane și a relației sale cu Dumnezeu, care e piesa lui Beckett *Așteptându-l pe Godot.*

Cine sunt, de fapt, „discipolii"? Ei se cheamă, ca în *Sfânta Scriptură*, Andrei, Alfeu, Bartolomeu, Filip, Iacob, Ioan, Matei, Petru, Simon, Tadeu, Toma și străbat timpul reconstruind, dintr-o perspectivă pur umană, existența umanității. Este o existență nicidecum luminoasă, parcă mereu sub asediu, destinată să joace o mistuitoare partidă de șah cu istoria, partidă cu mutări și neașteptate schimbări de situație. Scriind *Discipolii*, dramaturgul clujean își asumă nenumărate riscuri, mai cu seamă în fața dogmatismului religios, înscriindu-se astfel într-o listă consistentă de scriitori ce au repus, într-un anume mod, în discuție, *Biblia.* Spectatorii cât de cât cultivați au la îndemână o bibliotecă spirituală bogată, în rafturile căreia pot introduce piesa lui Visky. În ceea ce mă privește, mărturisesc că cel mai tentat am fost să o relaționez cu un superb roman al lui José Saramago, *Evanghelia după Iisus Hristos*, tradus în românește de Mioara Caragea și apărut în 2003 la Editura *Polirom* din Iași. Asta nu înseamnă că nu te poți duce cu gândul la romanul lui Alexandru Ecovoiu, *Sigma*, ori la piesele *Evangheliștii* de Alina Mungiu sau *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici. Neîndoielnic, și alte asociații și referințe sunt posibile. Dar în acel roman al lui Saramago apare clar exprimată ideea că „unui martir i se potrivește o moarte dureroasă, și, dacă se poate, infamă, pentru ca atitudinea credincioșilor să devină cu mai mare ușurință receptivă, pasionată, emotivă", idee ce i-ar aparține lui Dumnezeu. Cele 11 personaje din *Discipoli* sunt

întotdeauna martiri, chiar atunci când devin torționari, fiindcă în planul istoriei recente, care, după cum știu cei ce cunosc alte lucrări ale dramaturgului, bunăoară *Julieta,* îl preocupă intens pe Visky András, comunismul a fost o „ religie a urii", întemeiată pe sânge, sacrificiu și martiriu, religie ce a făcut ca adesea rolurile să se schimbe. Iar când intervine momentul ce face trimitere la textul lui Beckett, moment ce pare a fi fost scris special pentru Tompa Gábor, dar care are calitatea de a nu părea deloc de prisos, te gândești – eu cel puțin – tot la cartea lui Saramago, cel ce-și îngăduia să creadă că Dumnezeu poate fi uneori tot ceea ce poate fi mai contrar ideii de iubire, politician fățarnic și întruchipare a politicii discreționare. „Ori este un nemernic – spune Saramago – ori este ființa cea mai ironică din Univers, care se distrează pe socoteala noastră într-un mod aproape sadic", în vreme ce „Omul – crede Dumnezeu în sus-menționatul roman – e un lemn bun pentru orice lingură, de când se naște și până la moarte este întotdeauna dispus să se supună, îl trimiți încolo și el se duce, îi spui să stea, și el stă, îi poruncești să se întoarcă, și el face cale întoarsă, omul, atât pentru pace cât și pentru război, vorbind în termeni generali, e lucrul cel mai bun ce li se putea întâmpla zeilor". Lucru ce îl face pe Diavol să creadă că „ e nevoie să fii Dumnezeu ca să-ți placă atât de mult sângele" și nu s-ar putea spune că Dumnezeu nu a lăsat să curgă mult sânge în secolul al XX lea, parcă spre a dovedi că Răul există din voința Binelui. Discipolii trăiesc și evocă teroarea comunistă ce a adus cu sine Răul, adică ura, nedreptatea, teroarea, cu toate existând din voia Domnului.

Păşim, aşadar, în sala de spectacol, convocați la tortura întâlnirii cu slăbiciunile noastre și ale unui secol, încet, unul după altul, cu o oarecare teamă, asemenea celor condamnați să trăiască ani în șir în lagăr. Scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj e înconjurată de scenografa Carmencita Brojboiu de sârmă ghimpată. Respectând dorința dramaturgului exprimată în didascalii, autoarea decorului face în așa fel încât pe scândura scenei să se afle o imensă cruce. Zărim paturile care,



spune autorul în aceleași didascalii, „prezintă interes mai degrabă ca obiect al existenței carcerale decât ca mobilier". Atunci când până și ultimul spectator va fi intrat, cade cortina de fier a Teatrului, referință la o altă cortină, și tot de fier, dar a Istoriei, ce ne-a făcut să ne despărțim pentru prea multă vreme și cu nespus de mari traume de lume și de normalitate. Și astfel începe „jocul cu Scriptura și cu Teatrul" căruia regia, în egală măsură fidelă textului, dar mereu capabilă să-i îmbelșugheze semnificațiile îi asigură o dimensiune alertă și accente puse cu precizie ce capătă concretețe grație jocului fără cusur al actorilor Salat Lehel, Dimény Áron, Orbán Attila, Buzási András, Laczkó Vass Róbert, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Galló Ernö, Sinkó Ferenc, Biró József, Hatházi András, dar și a mișcării scenice gândite de Florin Fieroiu și a ilustrației muzicale găsite de regizor și de coregraf. Marele merit al lui Tompa Gábor, aflat în mod evident într-un moment fast al existenței sale de creator ursit scenei, e de a fi izbutit să identifice și să facă funcțional un sistem de relații scenice care le cere interpreților intensitate a jocului, iar marea lor reușită constă în concretizarea ei. E un efect de rezonanță ce nu se petrece decât în cazul trupelor autentice, coagulate de existența și conștientizarea unui real concept asupra teatrului. Spectatorul trăiește, la rândul său, frenetic nu doar *alături* de interpreți și de personaje, ci printre ele conștientizând că poate fi oricând *al doisprezecelea discipol*. Vocile celor ce joacă se întretaie cu vocile interioare ale spectatorilor. E aici formidabila izbândă a acestui răscolitor eseu scenic ce reunește organic, sub pecetea artei, socialul, politicul, religiosul, adică *umanul*. Adică Teatrul.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Discipolii **de Visky András; Regia: Tompa Gábor; Scenografia: Carmencita Brojboiu; Dramaturgia: Visky András; Coregrafia: Florin Fieroiu; Ilustrația muzicală: Tompa Gábor și Florin Fieroiu; Cu: Salat Lehel, Dimeny Aron, Orbán Attila, Buzási András, Laczkó Vass Róbert, Bogdán Zsolt, Molnár Levente, Galló Ernö, Sinkó Ferenc, Biró József, Hatházi András. Data premierei: 4 noiembrie 2005.**

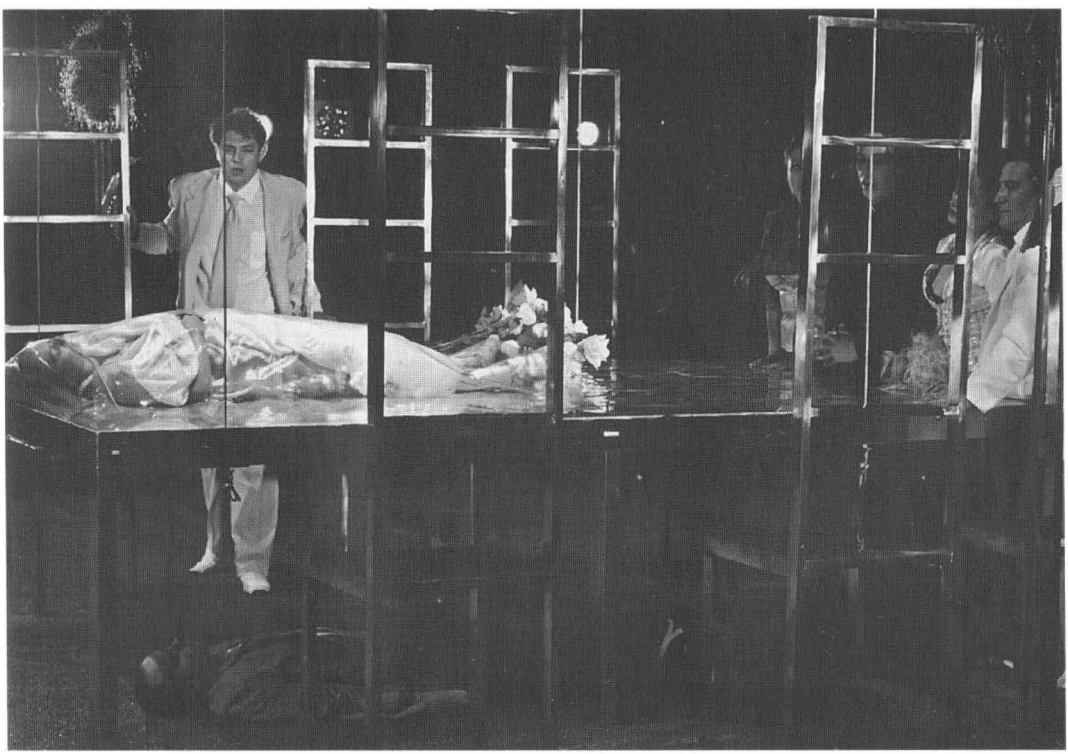
Crenguța MANEA

Craiova

Marile speranțe, micile evenimente*

La Teatrul Național din Craiova stagiunea a început cu un eveniment sărbătorit cu entuziasm și protocol de gradul unu (au fost prezenți numai reprezentanți ai autorităților locale); în onoarea lui Marin Sorescu a cărui operă dramaturgică a fost legată și de Naționalul de aici, teatrul a primit numele poetului (mă întreb dacă a fost pusă în discuție și posibilitatea patronajului spiritual al lui Vlad Mugur...).

Apoi a urmat premiera ***Romeo și Julieta***, nu înainte ca directorul teatrului, regizorul Mircea Cornișteanu, să îl prezinte publicului pe directorul de scenă al montării, Yiannis Paraskevopoulos, drept o speranță a regiei europene. Orizontul de așteptare și de speranță a fost accentuat de mențiunea din caietul-program prin care se nota inserția în structura dramaturgică a textului shakespearian a unui fragment din textul *Psihoze 448* al lui Sarah Kane. Surprinzător sau nu, era un prim indiciu cu privire la cheia spectacolului, o descifrare nonconformistă a piesei, în registru acut contemporan. Or, această intertextualitate radicală nu mai este continuată și de adaptarea dramaturgică, scenică; traducerea nu este actualizată, nu sunt găsite echivalențele ligvistice contemporane și alăturarea fragmentului din *Psihoze 448* devine o grefă artificială, nerezolvată și sub raport regizoral.



Spectacolul începe cu înfruntarea deschisă, violentă, între cele două familii dușmane, lupta ocupând întregul spațiu scenic; odată enunțată, supratema violenței distructive se disipează în tablouri ilustrative în plină alergare, fără suportul tensiunii consubstanțiale interpretării actoricești.

Se aleargă mult și fără rost în spectacol, impresia de aleatoriu este accentuată și de o coloană sonoră a spectacolului care excelează prin amestecul inexplicabil de *hard-rock*, muzică populară oltenească și sonorități grecești. Relațiile dintre personaje sunt descifrate superficial, se vorbește fără nici un respect pentru logica frazării, încât se ajunge la situații în care actorul nu mai controlează semantic replica (spre exemplu, Julieta spune: „...pe Romeo îl vreau mort sau viu...", cu întreruperea rostirii după cuvântul mort). Dincolo de „ambalajul" atrăgător, montarea se dezarticulează prin lipsa de continuitate, se desubstanțializează rapid până la nivelul nonartistic, eșuează în scene gratuit caricaturale – cu totul neadecvată soluția dată scenei în care familia Capulet și Paris pun la cale nunta celui din urmă cu Julieta, o scenă de un umor îndoielnic!

Scena balului și scena balconului atrag atenția spectatorului – îndrăznețe și posibile în construcția doar schițată a spectacolului – dar sunt elaborate fără grija detaliului, nedefinitivate; Romeo și Julieta se întâlnesc la jumătatea distanței, plecând el de pe scenă și ea din spatele sălii, dar miza emoției induse de apropierea ardentă a actorilor nu poate fi susținută de slabele resurse interpretative ale protagoniștilor. Noroc cu efectul de *heblu* care oprește alunecarea telenovelistică a scenei de dragoste! Aceste momente se epuizează ca expresivitate teatrală în scurt timp; jocul cu măști și cu identitatea civilă a actorilor din scena balului și din finalul spectacolului cade în simplă mecanică și de aceea trenează.

Din păcate, nici scenografia (generoasă ca structurare a spațiului), nici efectele de lumină nu reușesc să estompeze din neîmplinirile acestui spectacol de la care se aștepta atât.

* Dintr-o eroare redacțională, din textul colegei noastre Crenguța Manea a apărut, în numărul trecut al revistei, doar un fragment. Îl dăm acum în întregul său. (*N.R.*)

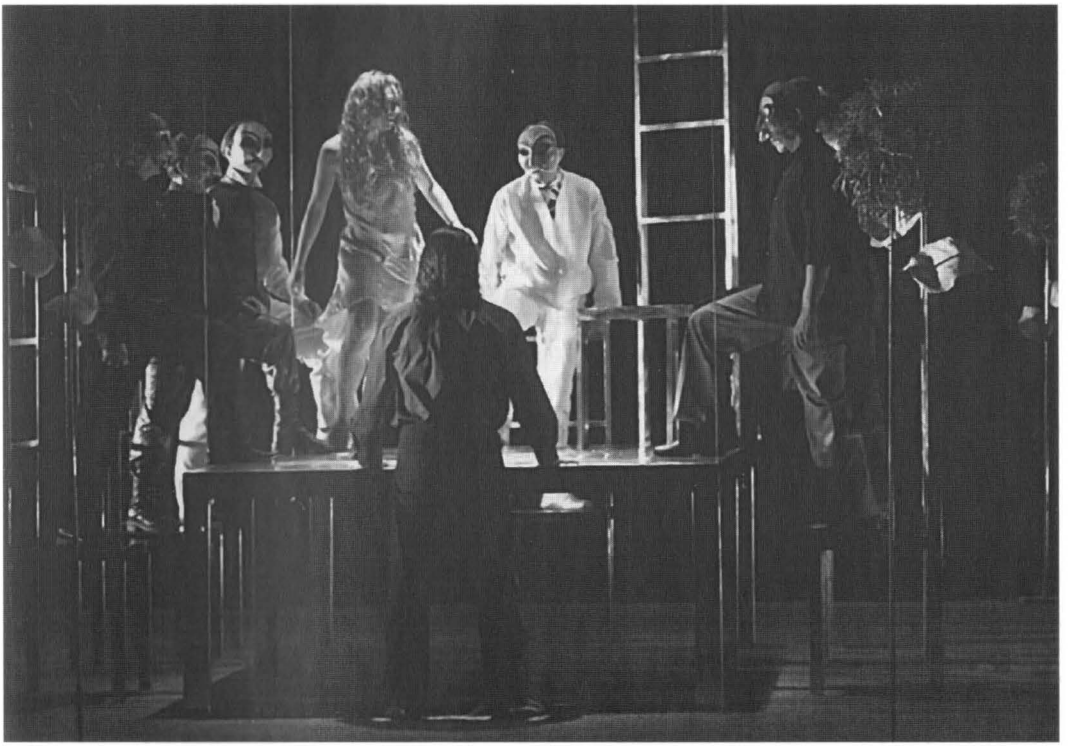
Ioana MOLDOVAN

Lăsați-i să se iubească!

Nu împlinisem 11 ani când mi-am făcut primul permis la bibliotecă. Țin minte însă și acum ce carte am luat cu împrumut atunci – prima dată. I-am spus titlul și mi s-a arătat un raft din încăperea cu cărți pentru adulți. Am vrut să iau volumul acasă, dar mi s-a spus că sunt prea mică pentru „asemenea lecturi". Am replicat că nu, pentru că știam cum se termină.

Și chiar știam! Văzusem la televizorul meu alb-negru un film despre doi copii, cu doar vreo câțiva ani mai mari decât mine. Îi chema Julieta și Romeo.

Aș fi vrut ca filmul să nu se termine așa. Am sperat până în ultimul moment că cei doi vor trăi și vor fi împreună. Aveam nevoie de această fericire a lor. Și pentru că nu a fost așa cum sperasem, m-am încăpățânat să-l acuz pe cel care făcuse filmul că poate îi schimbase sfârșitul. Nimeni nu m-a convins că se



terminase exact cum fusese scris să se întâmple. M-am hotărât să-mi fac permis la bibliotecă.

Cred că ***Romeo și Julieta*** este ultima poveste a copilăriei. Cei care o citesc, o aud sau o văd încep prin a fi ireversibil transformați. Cu moartea eroilor imaginari se termină și „nemurirea" privitorului. O dată cu neîmplinirea tinerilor veronezi, spectatorul – indiferent de vârstă – se înscrie pe traiectoria descendentă a existenței sale, se înscrie pe culoarul de „zbor" spre moarte. *Romeo și Julieta* este acea pastilă albastră pe care Matrixul a inventat-o mai târziu și care îți arată viața așa cum e ea, un labirint de iluzii și cărări care te duc – singur – la cavoul de lângă chiparoși.

Inevitabil fiecare are o părere despre cine și cum sunt Romeo și Julieta. Părerea mea este un videoclip cu imagini din filme celebre semnate de Franco Zeffirelli și Baz Luhrmann, ilustrat muzical de Nino Rota și The Cardigans. Nu credeam că mai e loc de alte explicații, de alte imagini, de alte sonorități pentru o ecuația cu două necunoscute, rezolvată în mine la plus infinit.

Și totuși, Naționalul craiovean a reușit să mă facă să sper până în ultima clipă că poate, de această dată – pe 17 septembrie 2005 – aici, la Craiova, Romeo și Julieta vor avea o altă soartă. Trecuse aproape un secol de la ultima vizită a tinerilor veronezi pe scena craioveană. Fuseserăm invitați, ca ursitoarele, la un dublu botez: Teatrul Național a primit pe frontispiciu numele celui „singur printre poeți": Marin Sorescu, iar Sala Mare a primit numele lui Amza Pellea.

Yiannis Paraskevopoulos, tânărul regizor grec care a conceput spectacolul craiovean, fusese remarcat în două rânduri de către Mircea Cornișteanu. După

câteva spectacole prezentate la *work-shop*-ul de la Sinaia (2003) și din Mexic, cu ocazia Festivalului Mondial al Școlilor de Teatru (2004), directorul general al Naționalului l-a invitat pe tânăr, propunându-i textul shakespearian. Paraskevopoulos l-a acceptat pentru că: „Piesa se adresează tinereții noastre, când lipsește experiența și totul este liber. Ne îndrăgostim fără teamă atunci, pentru că nu știm... Cred că peste un an nu voi mai simți nevoia să regizez această piesă pentru că dragostea ideală mi se va părea nostimă. Am simțit, lucrând la spectacol, că ceva se sfârșește în mine, iar altceva, nou, este pe cale să-și facă apariția."

Regizorul grec a ales să reprezinte rivalitatea celor două familii din Verona ca pe o încăierare între două galerii, susținătoare ale unor echipe de fotbal rivale. Scena a fost acoperită aproape în totalitate de un covor verde, de iarbă sintetică, o veritabilă arenă pentru confruntări prezente. De-o parte și de alta, două rânduri de scaune imense: tribunele – ocupate de cele două familii și apropiații lor. Odată ridicată cortina, asemeni atleților, personajele își părăsesc block-start-urile, începându-și cursa personală, presărată cu obstacole umane din tabăra opusă. Fiecare are un război de dus, fiecare are o răzbunare de împlinit, fiecare are o altercație verbală de susținut. Ura cele două familii își prezintă anatomia, cu impulsuri și reacții, într-o serie de mișcări, pași și gesturi compuse fluid de coregraful Florin Fieroiu.

Într-o lume utopică, doi tineri frumoși s-au hotărât să rămână unul lângă celălalt. Julieta și Romeo au găsit în Oana Bineață și Cătălin Băicuș toată fragilitatea, inocența și naivitatea de care aveau nevoie pentru a exista. Magia întâlnirilor dintre cei doi a fost susținută atent de un decor straniu. Scenografa Lia Dogaru a imaginat un spațiu dominat de o masă și opt scaune de proporții uriașe, dintr-un metal rece, care m-a trimis cu gândul la plumbul lui Bacovia. Acea masă, după ce a fost pat virginal, pat conjugal, scenă de scrimă, loc de crimă, sfârșește prin a fi lespede de mormânt, îngrădită și protejată de aceleași scaune grele, adevărate grilaje, care păzesc marginile unui insectar în care un alb flutur își scutură polenul vieții.

Scena balconului a fost proiectată în sală. Loja teatrului a devenit balconul Julietei, iar grădina din care Romeo privea încă timid – aceeași scenă acoperită de covorul verde sintetic, transformat dintr-un teren al agresivității într-un loc al visării, natural și vegetal. Între cei doi, spectatorii. Concepția stranie a momentului a pus în dificultate întreaga sală care, deși dorea să-și vadă eroii împreună, alcătuia involuntar un zid uman între cei doi și pasiunea lor, întârziindu-le regăsirea. Întâlnirea lor se petrece la înălțime, precum un duet de acrobați la circ, pe sârmă. Mersul ezitant, periculos, pe spătarele scaunelor, îți amintea încă o dată că nu mai era mult până la cădere.

Una dintre cele mai tulburătoare imagini este momentul scoaterii din scenă a celor doi spadasini morți: *Tybalt* (Nicolae Poghirc) și *Mercutio* (Dragoș Măceșanu). Fiecare este purtat pe brațe asemeni unor coloane intacte, dezlipite de sub bolta pe care o sprijineau în precar echilibru.

Finalul este însă partitura care a dat strălucire concepției regizorale. Cum se poate reprezenta moartea celor doi, astfel încât momentul – notoriu pentru spectator – să devină violent și injust? Tânărul regizor grec a ales să se scuture de cuvinte. Replicile dispar odată cu intrarea în cavou a lui Paris. Reprezentat ca un veritabil fashion victim, narcisistul *Paris* (*Marian Politic*) devine lucid, normal, simplu. Moare mut, uitând să vorbească. Romeo se sinucide în tăcere, lipsind spectatorul de rândurile imaginate de Shakespeare și închinate Morții, văzută ca

un amant posesiv. Julieta se trezește și nu-și mai întreabă iubitul muribund. Însă peste toți, un violoncel mare și chior bocește, precum o doică analfabetă, pe acordurile cântecului *Nothing else matters*, compus de cei de la „Guns`n Roses". Scârțâitul grav încearcă o explicație bâlbâită despre cum totul devine de prisos, de vreme ce două existențe umane au fost pierdute atât de abrupt, de absurd. Dar ca o speranță, masa devenită mormânt comun, e ridicată în timp ce scaunele sunt desprinse violent, cu sunet metalic, de marginile pe care erau proptite. Acele scaune goale, simbol al fiecărui membru de familie Capulet și Montague implicat în starea de fapt, sunt „violentate" de către un cer care pare că vrea răzbunarea tinerilor. Faptul că cei doi sunt urcați, la propriu, termină într-o ușoară notă de întrebare această cumplită tragedie a imposibilității cuplului: și totuși, poate Dumnezeu va ierta aceste două sinucideri. Și atunci, cei doi vor exista împreună în moarte, o moarte care-i va duce în Câmpiile Elizee, un spațiu acoperit de un verde sintetic și populat de flori roșii, uriașe, de origine divină, răsărite din scenă în timpul primei și ultimei nopți de dragoste a celor doi.

Spectacolul a fost conceput în tablouri vivante, decupate de lumină și întuneric. Ideea de actualitate a fost vizibilă mai ales în final, când actorii au ieșit din personaje și au preluat mesajul „întâmplării" lui Romeo și a Julietei sale. Rând pe rând, cei de pe scenă au început să adauge nume – nume românești, de oameni care au trăit, care trăiesc acea MARE IUBIRE pe care Shakespeare o refuzase personajelor sale. Și pentru a demonstra spectatorilor că oamenii aceia chiar există, actorii au început să scoată fotografii de cupluri: fotografii alb-negru, color, mari, mici – fotografii cu oameni obișnuiți, de Romeo și Juliete anonimi, dar cu siguranță împliniți. Romeo și Julieta suntem tu și cu mine.

În textul lui Shakespeare, Yiannis Paraskevopoulos a simțit nevoia să adauge, pentru că spectatorul secolului XXI este un ins rezistent la durere, aproape imun și foarte greu de impresionat. A ales câteva fragmente semnate de Sarah Kane, *Psihoza 4:48*. Poate că și Romeo s-a sinucis la 4:48 dimineața. Iar Julieta, câteva secunde mai târziu, dar în același minut psihotic.

În Lady Capulet am găsit-o pe aceeași imaginată de Baz Luhrmann în versiunea sa cinematografică din 1996 (cu Leonardo di Caprio și Claire Danes în rolurile principale). Cerasela Iosifescu, o Diana Venora cu cetățenie română, a copiat la detaliu modelul de celuloid. Dar nu de aceea consider că a strălucit. Ci pentru că a reușit să fie evidentă în greșelile ei de mamă care nu și-a putut salva copilul, nerecunoscând transformările pe care Julieta le trăia. Un rol foarte bun a făcut și Natașa Raab, care a reușit să scoată din vârsta înaintată a Doicii acele atitudini care să o identifice cu buna prietenă devotată, desăvârșită, pe care orice adolescentă o caută cu insistență.

La o lună de la vizionarea spectacolului, țin minte încă foarte multe detalii, imagini. Memoria mea a ales să le păstreze. În creier, fiecare urmă are adresă, dar nu și dată. Adresa e aceeași: Teatrul Național „Marin Sorescu", Sala „Amza Pellea". Data? Oricând în stagiunea 2005/2006 și poate și mai mult.

Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova – Romeo și Julieta **de William Shakespeare. Traducerea: Dan Amedeo Lăzărescu. Versiunea scenică: Mircea Cornișteanu. Regia: Yiannis Paraskevoloulos. Scenografia: Lia Dogaru. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Selecția muzicală: Kosmas Efremides. Distribuția: Cătălin Băicuș (*Romeo*); Oana Bineață (*Julieta*); Tudorel Petrescu (*Montague*); Monica Modreanu (*Lady Montague*); Mircea Tudosă (*Benvolio*); Valentin Mihali (*Capulet*); Cerasela Iosifescu (*Lady Capulet*); Nicolae Poghirc (*Tybalt*); Natașa Raab (*Doica*); Adrian Andone (*Lorenzo*); Emanuel Popescu (*Petrucchio*); Dragoș Spahiu (*Tyberio*); Adela Minae (*Rosalina*); Cosmin Rădescu (*Pietro*); Dragoș Măcești (*Mercutio*); Angel Rababoc (*Escalus*); Marian Politic(*Paris*). Data premierei: septembrie 2005.**

Elisabeta POP *Oradea*

Ce curios, ce curios și ce bizar...

Scriu despre două spectacole – unul cu o piesă de Saroyan, altul cu o piesă de Eugen Ionescu – găsind că se potrivesc de minune titlurile propuse exact invers: citatul din Ionescu pentru Saroyan și cel de Saroyan pentru Ionescu. Pentru ceea ce vreau să spun, cu alte cuvinte...

Spectacolul trupei „Iosif Vulcan", ***Oamenii cavernelor***, este semnat de un proaspăt absolvent al clasei de regie de la Școala de Teatru din Târgu Mureș, actorul Emil Sauciuc. A mai semnat, în anii trecuți, câteva montări – opțiunile sale merg spre autori importanți: Sartre, Camus, Ionescu – spectacolele sale fiind binișor articulate, tentative ambițioase, mai reușite sau mai puțin reușite de a intra într-o profesie nemiloasă, cum se știe...

Spectacolul *Oamenii cavernelor* este, după părerea mea, firește, unul de valoare medie, mijlocie. Nu spun mediocră, acest atribut având, parcă, un mai pronunțat sens pejorativ. Dar, „ce ciudat, ce bizar"... spectatorii cu care am vorbit după premieră au fost încântați de spectacol. O tânără doamnă venită în vacanță din SUA – unde locuiește de vreo 15 ani – mi-a spus, cu lacrimi în ochi, ce fericită este că a văzut, în Oradea ei dragă, un spectacol atât de emoționant despre actorii pe care ea una i-a urmărit aici ani și ani, ca elevă și mai apoi ca studentă... Mai mult, am intrat pe site-ul teatral și am dat acolo, spre mirarea mea, de niște ciudate pagini de *Jurnal* aparținând uneia dintre tinerele eleve care face figurație în acest spectacol. Ei bine, după ce (Dumnezeule, aici duce tehnica modernă?) își face cu ou și cu oțet diriginta, mărturisește că e fericită și mândră că e una dintre fantomele acestui spectacol. Ea vrea să „se facă actriță" – nu știu cum arată și cât talent are, ea nedându-și numele, desigur! – și, ca viitoare posibilă actriță, iată, după ce se entuziasmează de spectacol, ne spune că începe să se îndoiască de ... regizor, de ideile sau de talentul lui.

Eu am văzut al doilea spectacol (ziua premierei m-a găsit la Cluj, la Colocviul Național al Criticilor), dar mi s-a spus că, la premieră, publicul a fost entuziasmat. Mai mult, am citit în ziarele locale articole laudative, cu titluri ca *O seară strălucită la teatru... Un spectacol excepțional,* etc. cu alte cuvinte și pe scurt, spectacolul place, publicul e mulțumit. Acum vin criticii, cârcotașii, să observe că NU? spectacolul nu e genial, că mai are și lipsuri, neîmpliniri... Cred că publicul își poate exprima senin preferințele, dar nu poate da verdicte privind valoarea: emoțiile nu țin loc de aprecieri valorice. Aș putea să mă întreb dacă avem dreptul să alungăm publicul de la teatru spunând că un spectacol nu e formidabil și că, prin urmare, onor spectatorii ar face mai bine să stea acasă. Dar tot atât de bine aș putea să mă întreb dacă avem dreptul să mințim sau să măsluim adevăruri – ale noastre, desigur – care pentru noi constituie certitudini, îndemnându-i să vadă valori acolo unde nu sunt?

Și acum, argumentele: voi începe cu opțiunea. Piesa lui Saroyan – o metaforă de fapt, reflecție adâncă și matură asupra condiției artistului într-un univers marcat

de o supertehnologie, ostilă, mai întotdeauna, sensibilității speciale a celor care slujesc artele și care, adesea, par inutili practicienilor. Părerea mea e că regizorul a atins numai o mică parte din nenumăratele piste spre care te trimite piesa, multe rămânând neexplorate.

Există în piesă cel puțin două roluri destinate, poate prin tradiție, unor actori-vedete (Regele și Regina). În spectacolul lui Dinu Cernescu de acum peste 30 de ani, de la Teatrul Mic jucau, dacă nu mă înșeală memoria Eliza Petrăchescu, Vasile Nițulescu (urmați de Mitică Popescu, Mihai Dinvale, Carmen Galin...)

În spectacolul Teatrului din Oradea, regizorul a distribuit în rolul Regelui pe Ion Abrudan, actor serios, unul din interpreții preferați de Alexandru Colpacci, în spectacolele căruia a făcut nu puține creații remarcabile, iar în cel al Reginei pe Mariana Vasile, o actriță pe a cărei fișă artistică sunt consemnate, în 30 de ani de teatru, numeroase roluri bine gândite, și atent construite. E drept însă că amândoi acești actori, au mărturisit-o nu o dată, sunt „dependenți" de regizor, au, adică, nevoie să-l asculte, atent, pe cel care are viziunea întregului spectacol, adică regizorul.

În spectacolul de la Oradea, din cine știe ce pricini, cei doi actori încearcă – și reușesc în câteva scene – să creeze acele umbre decrepite și îmbătrânite ale unor artiști care odinioară au făcut oamenii să râdă, unul, să plângă, cealaltă... Actorii joacă cinstit, nu trișează, dar emoția declanșată e mai mult rodul experienței lor artistice bogate, decât al situațiilor și relațiilor gândite de cel care, firesc, conduce repetițiile. De ce spun asta? Pentru simplul motiv că emoția produsă de ei are, cumva, aerul milei excesive nu față de bătrânețea neajutorată și neasistată firesc de societate, mila față de doi bătrâni decrepiți, terminați, sfârșiți, or, ei au încă, sigur, o imensă demnitate, dobândită poate de la personajele jucate într-o viață de om. Iar faptul că se află *încă* pe scenă nu e deloc întâmplător, *scena* rămânând ultimul loc, ultimul spațiu în care artiștii tuturor timpurilor nu pot *fi* demni. Dar, dacă ei urmează să piară, să dispară, o dată cu clădirea veche – dar încă superbă, spune dramaturgul – a teatrului, atunci?? Atunci îți vine să-ți spui „Păi, ducă-se!"... dar nu acest mesaj vrea să-l transmită lumii, Saroyan: artiștii bătrâni își pot pierde memoria, situația materială, familiile, iubirile, viața chiar, dar, până la moarte, ei trebuie să-și păstreze verticalitatea, demnitatea, ținuta care le-a permis odinioară să interpreteze marile roluri ale dramaturgiei universale. Iar, dacă lăsăm gândul să zboare mai departe, ideile scriitorului trec de scenă și, echivalând-o cu viața însăși, cum vrea și confratele său Will, iată-ne în fața furiei, mai puternice decât mila, că oamenii acestei lumi nu au parte până la capăt, de tratamentul cel mai uman, mai bun posibil.

Și nu doar despre problemele acute ale așa-zisei vârste a treia vorbește dramaturgul, nu, ci despre soarta tuturor locuitorilor acestei planete, a căror „clipe de viață" – o spune singur – nu-l pot lăsa indiferent.

De aceea apar în scenă un șomer, fostul boxer, Ducele, Fata, o tânără debusolată, de drumul căreia în viață nu pare a-i păsa nimănui, o Mamă cu un nou-născut în brațe și cu un soț care câștigă cu greu existența familiei într-o lume nesigură, un Băiat mut, poate de uimire, poate de spaimă, poate de scârba demagogiei excesive... un inginer constructor... care în loc să construiască e pus

să demoleze, dar, care, se dovedește mai uman ca toți cei puși să vegheze la bunul mers al vieții locuitorilor prin trecătoarea viață.

În rolul Ducelui, neavantajat de costum, Doru Fârte are forță și necesarele momente de căldură a inimii – scena cu furtul laptelui și despărțirea de Fată fiind emoționante. Anca Sigmirean este, ca statură și ținută, foarte aproape de personaj. E și sincer pierdută în lumea de afară și fericită să descopere pe scenă – ce frumos! – o realitate cât de cât acceptabilă. Petre Ghimbășan ne-a obișnuit cu mereu atenta lui apropiere de personaje, pe care le aduce, cu o simplitate convingătoare, care înseamnă talent, spre spectator, spre sală... El este Tatăl, cel care câștigă o amărâtă de pâine, dând mici spectacole cu ursul Gorky – numele lui însemnând în limba rusă chiar... amar.

În rolul tinerei Mame debutează o tânără frumoasă, proaspătă absolventă a Facultății de Teatru din Oradea, Mihaele Gherdan. Ea știe să tacă „vorbind" din priviri, nu risipește gesturi, nu se „arată" ostentativ, deci i se cuvine o laudă...

În rolul Băiatului tăcut, Andrian Locovei de abia apucă să intre în scenă, dar chiar și așa, el aduce o fărâmă de căldură în scena îmbrățișării, comunicarea cu Fata fiind un minuscul moment încărcat de emoție.

L-am lăsat la urmă pe Tiberiu Covaci, nu pentru că e ultimul trecut în distribuție, așa cum a decis autorul, ci pentru că aș vrea să spun că, cel puțin pentru mine, el a constituit o foarte plăcută surpriză. În ultimii ani, acest actor dotat cu un talent robust, dar și cu o impardonabilă absență a grijii proprii pentru păstrarea imaginii din anii debutului, a jucat destul de puțin. Ei bine, în acest spectacol mi s-a părut excelent, în rolul Șefului echipei de demolare. El, tocmai el, cel care e pus să dărâme, să demoleze, se dovedește un om plin de înțelegere, de compasiune, de iubire, de milă față de semenii lui. Actorul aduce în scenă sinceritate, bonomie și puțin umor, atât cât să nu umilească, să nu-i încarce nota cu posibile fariseisme. Uriașul bărbat se dovedește un om sensibil și cald. Nu întâmplător, subalternii l-au poreclit Smintitu, el nu e, sigur, ca toți ceilalți... de aceea le trimite vorbă muncitorilor „să fie bolnavi două–trei zile, da la apt" și-l roagă pe *Jamie* (Pavel Sârghi) să cumpere mâncare („ce ne place nouă, da mult, mult"), oferindu-le acestor năpăstuiți atât de speciali, o mică vacanță, o ultimă bucurie înaintea evacuării.

Spectacolul se încheie cu focuri bengale, de fapt cu dinamitarea impusă de text, dar nici flacăra-surpriză, nici fantomele ce bântuie Teatrul părăsit (interpreții, tineri simpatici care se mișcă grațios) nu salvează spectacolul care, așa cum afirmam, nu trece sub, nici o formă, de arbitrul „mediu".

Decorul semnat de Vioara Bara – ca și costumele spectacolului, nu din cale-afară de fanteziste – așa cum ne-a obișnuit artista nu de puține ori – funcționează în limitele impuse de ideile și de viziunea regizorală căreia îi lipsește fiorul magic, misterul.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Oamenii cavernelor **de William Saroyan. Traducerea: Catinca Ralea. Regia: Emil Sauciuc. Scenografia: Vioara Bara.. Cu: Doru Fârte, Anca Sigmirean, Mariana Vasile, Ion Abrudan, Petre Ghimbașan, Ion Ruscuț, Mihaela Gherdan, Andrian Locovei, Pavel Sârghi, Tiberiu Covaci. Fantomele: Mirela Jurcă, Annamaria Boruzs, Simona Codreanu, Alexandra Bogdan, Cosmina Beldie, Diana Avrămuț, Sergiu Fârte, Paul Paul, Vlad Vlădulescu. Data premierei: 24 septembrie 2005.**

Secretul teatrului? Dragostea...

Teatrul pentru Copii și Tineret „Arcadia" găzduiește, de câțiva ani, spectacole studențești – un gest frumos și colegial.

Spectacolul anului III cu textul-scenariu semnat de criticul-profesor Ion Vartic după acel, să-i spunem, preludiu al *Cântăreței chele*, varianta din 1949, ***Englezește fără profesor*** a constituit o surpriză plăcută pentru cei care-i cunoșteau cât de cât pe studenți, încă din anul I, dar și pentru publicul care a primit cu entuziasm spectacolul.

Principalul merit al acestui spectacol este seriozitatea. Da, seriozitatea cu care au tratat, toți cei implicați, acest demers artistic. Chiar dacă, pe ici–pe colo, unii dintre noi recunoaștem influența lui Tompa Gábor, cu spectacolul-capodoperă *Cântăreața chealã,* acest spectacol poartă amprenta unei originalități conținute, nimic forțat, nimic ostentativ.

Socotim că regizorul-profesor a fost inspirat alegând acest text ofertant pentru învățăceii într-ale teatrului: studenții, viitorii actori învață sigur nu... engleza, fără profesor, ci actoria cu... un profesor tânăr și inspirat. Lecție exemplară de dicție și frazare, (tinerii spun cu patos cuvinte: musca mișcă, musca mușcă, muște mișcă, mișcă mușcata... bazdrag, bâzâg, buzești, burum, bolborosule, Khrisnamurti. Ba chiar Andrei Marin, rostit de zeci de ori – cu riscul, ca cei care n-au citit piesa să creadă că e vorba de Andreea Marin, cea cu „Surprize, surprize"... și că ar fi, o „colaborare" a tinerilor cu... autorul). Lecție de mișcare impecabilă, lecție de istorie, lecție de teatru...

Viitorii actori dovedesc disciplină și un început de profesionalism, vai, atât de necesare în această dificilă meserie (sau să-i spun vocație?). Avalanșa de cuvinte, lipsa de logică a comunicării, discursivitatea acesteia, incoerența, clișeul arhicunoscut din manualele de limbi străine sunt susținute cu aplomb de studenții care, bănuiesc, ar putea, oricând, să schimbe între ei rolurile. Spectacolul e dinamic, viu, are umor, e ca o joacă „bine temperată"... Spectacolul funcționează precum o mașinărie, studenții par mici roboți programați să acționeze la comandă. Numele interpreților nu spun azi nimic, dar, cine știe, poate în viitor...

Deci: Ioana Dagău, Ana Florea, Monica Boldovina (ea vine din Serbia, unde a mai jucat teatru și acest lucru se simte în prestația ei), Raul Gherle, Adrian Ștefănuț, Florin Silaghi.

Regizorul a fost inspirat nepedalând excesiv pe elementul grotesc, ci contrapunctând totul cu momente de umor de tipul inconfundabil, caragialesc. Spectacolul nu rămâne în nici un caz un simplu pretext, un exercițiu de stilistică verbală și retorică... corporală, ci trece rampa ca o creație scenică de sine stătătoare. Inspirată.

Universitatea Oradea, Facultatea de Muzică, Secția Actorie, clasa lect. Sebastian Bărbălan. *Englezește fără profesor* **de Eugen Ionescu. Exercițiu de teatru după Ion Vartic. Traducerea: Dan C. Mihăilescu. Regia și scenografia: Sebastian Bărbălan. Cu: Ioana Dagău, Ana Florea, Monica Boldovina, Raul Gherle, Adrian Ștefănuț, Florin Silaghi. Data premierei: 10 iunie 2005.**

Ioana IERONIM Constanța

Nunta ca armistițiu și taină

Îmblânzirea Scorpiei, care deschide stagiunea la proaspăt înnoitul Teatru Național din Constanța, e un spectacol excepțional. Delectabil, plin vitalitate, el se bazează pe o. lectură regizorală care face dreptate complexităților, deseori trecute cu vederea, ale acestei comedii. În viziunea lui Paul Bargetto, povestea din imaginara Padovă shakespeareană ia forma unei nunți cu lăutari, ca la români. E nunta în sens lumesc, dar și nunta ca taină – ritual al imemorialului în imediat, manipulare și adevăr, iubire și cruzime, violență și vulnerabilitate, profan și sacru, sacru fiindcă profan. E o risipa carnavalescă în acest spectacol, ca într-un rit de trecere, uneori chiar cu tușe de stridență și kitsch (cum altfel sunt alaiurile de Anul Nou?), o aglomerare de efecte – de altfel prefigurate în textul lui Shakespeare la toate nivelurile. *Îmblânzirea...,* să nu uităm, se încheie cu trei nunți!

Preambulul din original – piesa în piesă având ca motiv un schimb de identitate (sluga devenită stăpân) și o vânătoare – este aici absorbit în imageria nunții. Taraful lui Costel Cloșcă însoțește tot parcursul narațiunii teatrale... despre Baptista, cel cu două fete de măritat; personajul e un fel de Roș Împărat și totodată un *nouveau riche*, jucat cu expresive conotații actuale de Liviu Manolache. *Entertainment*-ul folcloric, recognoscibil îndată spectatorului român, nu exclude reflexele unui orizont cândva ritual. „Se ceartă cucul cu corbul", ne „zice" de la început cimilituri strecurate din *illo tempore* Mirela Pană, solista în formă de Colombină, alături de un Păcală-Pantalone mim (Marian Adochiței). Pe sunet atemporal de nai, în atmosfera carnavalescă apar căprioarele, cu înțelesul lor magic. În oratia de nuntă, căprioara e mireasa, animalul sacrificial. Întrupate grațios și enigmatic de balerine, în dansul inițiatic aceste apariții inter-regn sunt urmate de lupii devoratori. Ele devin apoi vânatul ucis, frumoase trofee-ideograme ce spun despre capturarea miresei. Fiecare gest se desface în multiple înțelesuri. E permanent manifestă în spectacol contiguitatea dintre om și lumea animală, natura neliniștită, multiformă, senzorială, fertilă și fertilizatoare. O blană enormă de urs ocupă mijlocul scenei (la un moment dat auzim și cântecul ritual al ursarilor).

Peste ambianța luxuriantă, plină de foame și dorințe, se suprapune, într-o mișcare scenică fluidă, spațiul Padovei, cu personajele știute ale comediei lui Shakespeare, cu lăcomia, căutarea, pasiunea lor. Baptista și-a lansat de o vreme fiicele pe piața măritișului. O adevărată licitație. S-a instaurat timpul nuntirii: vânătoarea petitorilor după banii lui Baptista nu exclude febra erotică a nunții promise. Simțuri, personaje, identități se dereglează cu ușurință și generează tot acest vacarm, des-frânarea timpului de trecere, de înnoire. Din când în când, pe străzile febrile și înșelătoare ale „orașului" apare, spre deliciul spectatorilor, și un polițist, pentru menținerea ordinii...

Protagoniștii, Katharina și Petruchio, sunt, prin forță și relief, niște portrete de tip renascentist, mai-mari-decât-viața. Katharina, "scorpia" ascuțită la limbă, fata

lui Roş Împărat, e un fel de amazoană, o Brunhilde; prin sugestiile costumului iniţial, are şi ceva dintr-o emancipată româncă de genul Miţa Biciclista, sau o aristocrată-pilot din perioada interbelică, sau un băieţoi de fată *hard rock*. E inflexibilă în superbia şi independenţa ei tânără, ca o Artemis, ori un Hyppolit, feciorul pedepsit pentru *hybrisul* de a fi sfidat zeiţa iubirii. Pe Katharina o umileşte supunerea femeii şi inegalitatea în societate, ideea de a fi vândută în căsătorie, după obişnuinţă. Agresată de comportamentul social unanim acceptat, ea ripostează dur, spune lucrurilor incomode pe nume, încearcă să-şi câştige poziţia pe care o merită. Frustrarea extremă nu exclude în ea nuanţe de Medee. Foarte tânăra Georgiana Mazilescu dă rolului excepţională energie, nuanţă şi credibilitate.

Pregătit prin interesul pe care neîmblânzita fată i-l trezeşte lui Petruchio dinainte chiar de a o cunoaşte, momentul în care cei doi se văd prima oară trimite totul într-o altă dimensiune. E surpriza, marea tăcere, misterul recunoaşterii celuilalt, a partenerului, în spaţiul privilegiat unde accidentalul nu există – arhetipul perechii întemeietoare. Energia comunicării celor doi protagonişti, ca poli ai universului în acea clipă, aproape că izbeşte tactil pe spectator, cuprinzând totul în undele atracţiei primordiale.

Cu irepresibila ei forţă disidentă, Katharina îşi găseşte într-adevăr perechea în Petruchio, exploziv el însuşi, nonconformist, un alt revoltat împotriva convenţionalismului. Amândoi sunt de umoare colerică, au rezerve nesfârşite de temperament, între ei ţâşnesc mari jerbe de fantezie capricioasă. Aşa cum lumea s-a aşteptat, Cristi Iacob joacă magistral rolul lui Petruchio (dar, oricât de previzibilă, o asemenea reuşită, este desigur şi ea o taină a acestei arte). Personajul se defineşte în raport cu monştrii dezlănţuiţi, cu stihiile Cosmosului şi Istoriei, omul măsura lucrurilor, în spiritul Renaşterii. Eroul cu privire destabilizatoare, calcinantă, ironic şi autoironic, disimulat senzitiv, este şi el desenat şi redesenat în ipostaze multiple ce glisează până la portretul de macho contemporan antrenat la sala de fitness, în marele portret instalat la un moment dat pe scenă, plasat în „centrul lumii", peste blana de urs. E faimoasă în povestea shakespeareană figura antisocială, blasfematoare pe care o face Petruchio ca ginere. Aici, el apare în gen de *punk*, cu sugestii zoologice.

Ca nişte îngeri căzuţi, poate, Katharina şi Petruchio par că luptă să descâlcească dintre ei prejudecăţile deformante ale tribului, complicaţiile condiţiei umane, umbrele subconştientului. El îşi desfăşoară faimoasele extravaganţe „educative", jucăuşe cu o crudă tandreţe. *„Nu pierzi nimic de porţi haine sărace"*, îi explică el lui Kate. E implicat de fapt şi sensul îmblânzirii reciproce. Din când în când, se aude cu claritate în dialogul lor glasul pasionat, ca un steag alb, invitaţia la comunicarea nudă, nealterată. Paradisul căutat şi regăsit o clipă.

Să observăm că există voci care consideră comedia lui Shakespeare irecuperabilă în prezent, din cauza mesajului perceput a fi: *Bărbaţi, femeia trebuie dresată!* Dar tânărul regizor new-yorkez pune în lumină sensurile materiei shakespeariene într-un mod care face imposibilă interpretarea univocă. Marele monolog final al Katharinei, considerat dovada supremă a îmblânzirii ei, este prezentat cu o atât de intensă, conţinută ambiguitate încât discursul supunerii

implică mai degrabă certitudinea că mănușa conflictului va fi aruncată din nou. Întrebarea e doar, când.

Există multe momente de bucurie pură a comicului. Există o considerabilă încărcătură de senzualitate, de sexualitate, inocentată prin însăși enormitate și francheţe – cum se întâmplă nu doar o dată în Shakespeare, cum se întâmplă și în folclorul românesc. Profanarea nu e în acest plan, profanare e ipocrizia socială, manipularea, disprețul față de valoarea și demnitatea umană. Sunt nu puține bijuteriile scenice, care se iluminează reciproc, reverberează simbolic, metonimic, implicând pe spectator – implicare pe care, de altfel, Bargetto o situează în miezul preocupării sale. Fiindcă el își doreşte ca publicul „să găsească la teatru intimitatea sacră cu actorii de pe scenă, cu autorul, regizorul, cu ceilalți spectatori".

Una dintre intențiile regizorale a fost aceea de a-l face pe Shakespeare accesibil, cum era pentru contemporanii lui. S-a pornind de la retraducerea textului, pentru a-l apropia de ascuțimile originalului, ca și de orizontul de așteptare al publicului românesc: foarte talentata scriitoare Saviana Stănescu a avut rolul principal în această reușită. Tipuri umane, situații din Shakespeare se regăsesc în lumea noastră. Nu e vorba numai de polițist, sau de bătrâna *homeless* care traversează scena purtându-și tot așternutul. Cu ochii deschiși ai călătorului străin, regizorul american a văzut multe lucruri, pe care le-a încifrat în spectacol. E marcată suficiența, lipsa de scrupule a îmbogățiților... sau nevoia de realizare a tinerilor, dificultatea de a-și găsi locul pe măsura lor – sens în care servitorul Tranio, un Figaro, e o figură emblematică: rol excelent interpretat de Pavel Bârsan.

Supusă manipulării în familie, în societate, între oamenii zilei, nunta nu-și pierde sensul de inițiere și taină. „A tinde să ajungi la nucleul arhaic reprezintă o rațiune de prim ordin pentru însăși existența artistului" spune Paul Bargetto, recent premiat ca „Regizorul anului" în teatrul experimental, inovativ, la New York.

În final, ni se gravează pe retină, pentru a rămâne cu noi și a-și genera întrebările, dublul portret al protagoniștilor, tâmplă la tâmplă, cu ochii iluminați într-un labirint de înțelesuri, zâmbetul incandescent atins de aripa ambiguității. Un tablou cu mirele-și-mireasa, cum se pun deasupra patului în casele de la țară. Datorită jocului atât de expresiv al Georgianei Mazilescu și al lui Cristi Iacob, mirii, în efigia lor strălucitoare, lasă impresia că fisiunea, devastatoare, este oricând posibilă. Deocamdată, e însă vremea nuntirii. Vremea armistițiul care face posibilă viața.

A întâlni partitura shakespeareană în acest fel înseamnă o realizare de clasă. Cum se întâmplă în reușitele artei, ai un sentiment de surpriză, justețe, inevitabilitate. La căderea cortinei vei pleca urmărit de interogații la care poate nu există răspuns. Și cu o mai bună (re)cunoaștere de sine.

Pentru că fiecare din roluri a fost realizat cu atâta dăruire și talent, se cuvin menționate și numele altor actori, de la proaspăt absolvenți la artiști cu experiență, care formează trupa teatrului constănțean: Dan Zorilă, Andrei Cantaragiu, Gabriela Iacob, Nicoleta Lefter, Mihai Sorin Vasilescu, Dan Cogălniceanu, Mihai Smarandache, Bogdan Bucătaru, Iulian Enache, inegalabilul senior Alexandru Mereuță, Maria Lupu. Nu mai puțin importante în cosmosul viu al spectacolului sunt decorul lui Constantin Ciubotaru, costumele Doinei Levintza, coregrafia realizată de Milidi Tătaru.

Simona BURTEA Petroşani

În căutarea teatrului pierdut

Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la Teatrul Dramatic „Ion.D.Sîrbu" din Petroşani, mă cuprinde nostalgia...

Anul acesta clădirea care găzduieşte slujitorii Thaliei din oraşul minier, a împlinit 100 de ani. La început, impunătoarea construcţie purta numele de „Casa de Oaspeţi" a Societăţii Anonime de Mine şi Cărbune. Aşezată în faţa Bisericii Evanghelice, clădirii i se adaugă un balcon etajat cu arcade în stil brâncovenesc şi o dată cu acesta, devine cazinou. O sală de festivităţi cu 400 de locuri, o scenă, bufet, bucătărie, spaţii de locuit pentru angajaţi şi o sală de bibliotecă – toate constituie Cazinoul muncitoresc din Petroşani. Pe această scenă se vor perinda, în perioda interbelică, şi după, trupe de teatru din Bucureşti şi din ţară. În urma deciziei Ministerului Artelor şi Informaţiilor, în 1948, titulatura cazinoului se schimbă în Teatrul Poporului, pentru ca un an mai târziu să se numească Teatrul de Stat „Valea Jiului". Debutul se realizează cu spectacolul *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale, în regia lui Ion Simionescu şi scenografia semnată de Aurel Florea. După Revoluţia din 1989, transformarea denumirii se produce şi aici: Teatrul Dramatic „Ion D.Sîrbu". De-a lungul timpului, spectatorii Văii Jiului au avut ocazia să-i vadă, întruchipând diferite personaje, pe actorii: Emilia Popescu, Claudiu Bleonţ, Mihai Clita, Florin Plaur, Magda Catone, Mirela Cioabă, Dan Ivănesei, Şerban Ionescu, Ana Ioana Macaria, Dan Tudor şi mulţi alţii – acest teatru fiind o rampă de lansare pentru absolvenţii IATC.

O dată cu această sărbătoare, cei care s-au dăruit scenei acestui teatru au fost răsplătiţi cu o diplomă şi o plachetă jubiliară .

Manifestarea *„Viaţa şi Vieţile teatrului": Trecutul vostru – prezentul nostru*, a fost precedata de premiera spectacolului cu piesa ***Nora*** de Henrik Ibsen, în regia lui Horaţiu Ioan Apan. *„Nora, da, ea poate fi jucată oriunde, căci simţămintele şi instinctele omeneşti sunt aceleaşi oriunde şi oricând...*" spunea odată dramaturgul.

Spectacolul a avut un prolog care a introdus publicul în atmosfera sărbătorilor de Crăciun, încă din foaier: colindele răsunau, covrigi erau împărţiţi de cinci femei-spiriduşi ai moşului (Oana Liciu-Gogu, Izabela Badovics, Ecaterina Babi, Corina Desrobitu, Salvina Surdu) şi urări creştine.

Am intrat în sala de spectacol cu inima strânsă. Cunoşteam actorii teatrului şi eram la curent cu schimbarea conducerii. Nu ştiam ce mă aşteaptă.

Într-un decor modern şi ingenios, conceput de Vioara Bara, personajele se decupează perfect. Toată scena este îmbrăcată în pânză albă, care sugerează zăpada şi răceala ei, o casă de metal şi sticlă, un pian fragil – toate dau impresia unui decor de gheaţă care se află în contrast cu căldura şi bunătatea Norei. Eroina, soţia lui Helmer – avocat devenit director de bancă – îşi iubeşte bărbatul. Motiv pentru care îi salvează viaţa, semnând în numele tatălui său (mort la momentul respectiv) pentru a împrumuta o sumă importantă de bani. Nora este ameninţată cu divulgarea secretului. În acel moment începe calvarul. Nicoleta Bolcă întruchipează o Nora plină de viaţă, iubitoare, o mamă şi o soţie plină de căldură sufletească, care încearcă să „topească" tot ce-o înconjoară. Trece cu

Nicoleta BOLCĂ și Nicolae VICOL.

ușurință de la iubire la ură, de la tristețe la fericire. Mediocritatea lui Helmer conturată de Nicolae Vicol, puțin crispat la început, este cea care nu înțelege noblețea Norei. Pe parcurs, violența lui îl transformă într-un tiran, un fel de Hitler (în gesturi) și lasă senzația că înlăuntrul lui există o energie pe care trebuie s-o reprime.

Cei trei copii, interpretați de Almaya Matei, Denis Ceagoreanu și Emanuel Babi sunt singurii care o înconjoară pe Nora cu căldură, umplându-i inima de dragoste. Edith Mag încearcă, cu stângăcie, să fie o Cristine Linde, care este singura

confidentă a femeii neliniştite. Prieten îi este şi *Doctorul Rank* (Dorin Ceagoreanu) care îşi doreşte să fie iubit şi să trăiască. Cald şi înţelept, personajul îşi consumă drama cu demnitate – o variantă masculină a Norei, doar că moartea este cea care îl eliberează.

Rozmarin Delica dă viaţă lui Krogstad, un ins fără scrupule, maliţios, dur şi care e capabil de orice pentru a-şi păstra postul de la bancă.

Procesul dureros al Norei, care trece de la dragoste şi admiraţie pentru soţul ei, la durere şi regrete, la adevărul crud că Helmer este incapabil să înţeleagă eroismul femeii – e condus cu măiestrie de Horaţiu Ioan Apan. Este demnă de admiraţie scena întâlniri dintre D-na Linde şi Krogstad, suprapusă, în planul al doilea, de dansul nervos şi plin de patimă al Norei, aflată la balul mascat.

Costumele, semnate Vioara Bara, sunt bine alese şi poartă amprenta caracterului fiecărui personaj. Ele intră într-o contradicţie, necesară, cu răceala înconjurătoare.

Când Nora, considerată o fiinţă minoră, un obiect de lux şi de vanitate, hotărăşte să-şi refacă existenţa, cutia de sticlă se ridică, iar păpuşa porneşte pe un drum sugerat de fum şi de o culoare roşie, reprezentând demnitatea personală care se poate afirma. În urmă rămâne soţul părăsit şi o cutie mică ,de sticlă, în care o altă păpuşă graţioasă, stă să evadeze.

Spectacolul a stârnit interes, fapt care de multă vreme n-a mai avut loc la Petroşani. Se pare că se încearcă o ieşire din anonimat a teatrului. Până acum, după schimbările pe care le-am întâlnit, pot spune că la Petroşani a început să miroasă a teatru.

Teatrul Dramatic „Ion.D. Sîrbu", Petroşani – Nora **de H. Ibsen. Regia: Horaţiu Ioan Apan. Scenografia: Vioara Bara. Distribuţia: Nicoleta Bolcă (Nora), Nicolae Vicol (Helmer), Doctor Rank), Rozmarin Delica (Krogstad), Edith Mag (D-na Linde), Nicoleta Niculescu (Anne-Marie), Copiii: Almaya Matei, Denis Ceagoreanu, Emanuel Babi. În alte roluri: Oana Liciu-Gogu, Izabela Badovics, Ecaterina Babi, Corina Desrobitu, Salvina Surdu. Data premierei: 19 noiembrie 2005.**

Mariana CIOLAN Râmnicu Vâlcea

Paradigma speranţei

Opţiunea pentru capodopera cehoviană a reprezentat, după cum ne mărturisea Adrian Roman, creatorul acestui spectacol şi directorul Teatrului „Anton Pann", o ţintă înaltă pusă în faţa colectivului artistic, mai puţin solicitat în ultimul timp pentru „marile partituri", şi o provocare lansată publicului, acesta din urmă răspunzând pe măsura aşteptărilor chiar de la premieră, când s-a înregistrat, după mulţi ani, şi un record de spectatori.

Fără a căuta, prin actualizări ce de multe ori s-au dovedit păguboase, să „demonstreze" ceva, montarea cu ***Trei surori*** recreează o lume ca o nebuloasă cenuşie în care se împletesc elanuri frânte, ambiţii derizorii, ratări ireparabile, neputinţe oarbe, nădejdi spulberate raportate mereu, fără şansă, la o imposibilă salvare, „laitmotivul" cehovian *„La Moscova! La Moscova!"* devenind în spectacolul vâlcean emblematic, consonant cu o largă scală de simţire şi gândire în timpurile

noastre. Spectacolul este capabil să nască tulburătoare semne de întrebare, chiar dacă, respectând litera și spiritul textului cehovian, posibile răspunsuri nu se conturează, însăși această frământată căutare revelând adevăruri ale condiției umane și învestindu-se ca semn al modernității.

Decorul, redus la câteva elemente-cheie, este dominat de masa care îi adună, fără a-i uni, pe cei prezenți în casa Prozorov. Ca și „pierdut" pe scena mare a Casei de Cultură a Sindicatelor, la premieră, potența parcă ideea unei insule, a unei lumi consumându-se în singurătate și uitare, dar acest decor capătă nu mai puține valențe semnificative în formula studio, cum a fost reprezentat spectacolul ulterior. În aceste coordonate, forța de impact afectiv provine de la actori, în majoritate caracterizându-și coerent, unitar personajele acestei „comedii umane". În primul rând, „triada" surorilor: Ramona Drăgulescu sugerează cu discreție o delicată feminitate ce nu este complet estompată de amăreala produsă de preocupările legate de soarta familiei și rutinierele îndeletniciri de dascăl ale Olgăi; Raluca Păun pendulează emoționant între disperatele izbucniri temperamentale ale Mașei și abandonul ei, „activ" în clipele petrecute dinaintea șevaletului, ori total; Alina Mangra dezvăluie într-un crescendo bine condus impulsurile și nelinișitile tinerești ce îi pregătesc Irinei drama finală. La cote de bun profesionalism, Doru Zamfirescu dă contur pregnant unui Kulâghin limitat, caraghios și inutil, Cristian Alexandrescu își construiește personajul Cebutâkin ca pe un clovn (prea) dedulcit la plăcerile lui Bachus, care câștigă în pitoresc, în dauna evidențierii mai precise a esenței destinului dramatic, în timp ce în interpretarea Lidiei Stratulat și a lui Gabriel Tudorin, cuplul Ferapont–Anfisa oferă imaginea convingătoare a unei umanități ultragiate. Apariția Natașei este colorat întruchipată în parvenitismul ei strident și răutatea funciară de către Iulia Antonie, dar, din păcate, acel revers de profund dramatism al neîmplinirii ca intelectual și ca om reprezentat de personajul Andrei nu dobândește destulă forță emoțională și ideatică în felul cum este jucată această partitură de către Remus Vlăsceanu. Impresii bune au lăsat, în schimb, și foarte tânărul Florin Beciu întrupând un Verșinin grobian, ros de stupizenie și superficialitate, și felul cum își construiesc relația dintre personajele lor, prinse în jocul pândei, competiției, geloziei, Radu Constantinov, care îl „pigmentează" cu un abur de abilă viclenie malefică pe Solionâi, și Laurențiu Stratan, care îi conferă gingașe „irizări" de caldă ingenuitate lui Tuzenbach.

Nașterea spectacolului în contextul ce a marcat împlinirea a cincisprezece ani de când teatrul din Râmnicu Vâlcea a căpătat statut de instituție profesionistă – cu numele lui Anton Pann, nu numai „cel isteț ca un proverb", dar și unul dintre primii animatori ai teatrului popular pe aceste tărâmuri – s-a dorit deopotrivă un omagiu adus acestei tradiții, dar și făuritorilor instituției de spectacol moderne, începând cu neobositul visător Goange Marinescu, acela care a știut să îi apropie de viața culturală vâlceană pe câțiva mari creatori de teatru. Iar dacă adăugăm că premiera avea loc chiar în ziua când demara, pe osatura unui cinematograf, construcția unui locaș special destinat Teatrului „Anton Pann", ni se pare legitimă afirmația că spectacolul poate prevesti apariția unor noi zori în viața teatrală a orașului.

Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea – Trei surori, **de A. P. Cehov. Regia, scenografia, ilustrația sonoră: Adrian Roman. Distribuția: Remus Vlăsceanu (*Prozorov Andrei Sergheevici*), Iulia Antonie (*Natașa Ivanovna*), Ramona Drăgulescu (*Olga*), Raluca Păun (*Maşa*), Alina Mangra (*Irina*), Doru Zamfirescu (*Kulâghin Feodor Ilici*), Florin Beciu (*Verșinin Aleksandr Ignatievici*), Laurențiu Stratan (*Tuzenbach*), Radu Constantinov (*Solionâi Vasili Vasilievici*), Cristian Alexandrescu (*Cebutâkin Ivan Romanovici*), Gabriel Tudorin (*Ferapont*), Lidia Stratulat (*Anfisa*). Data premierei: 20 octombrie 2005.**

Mircea GHIȚULESCU Pitești

Abuziv, dar scuzabil

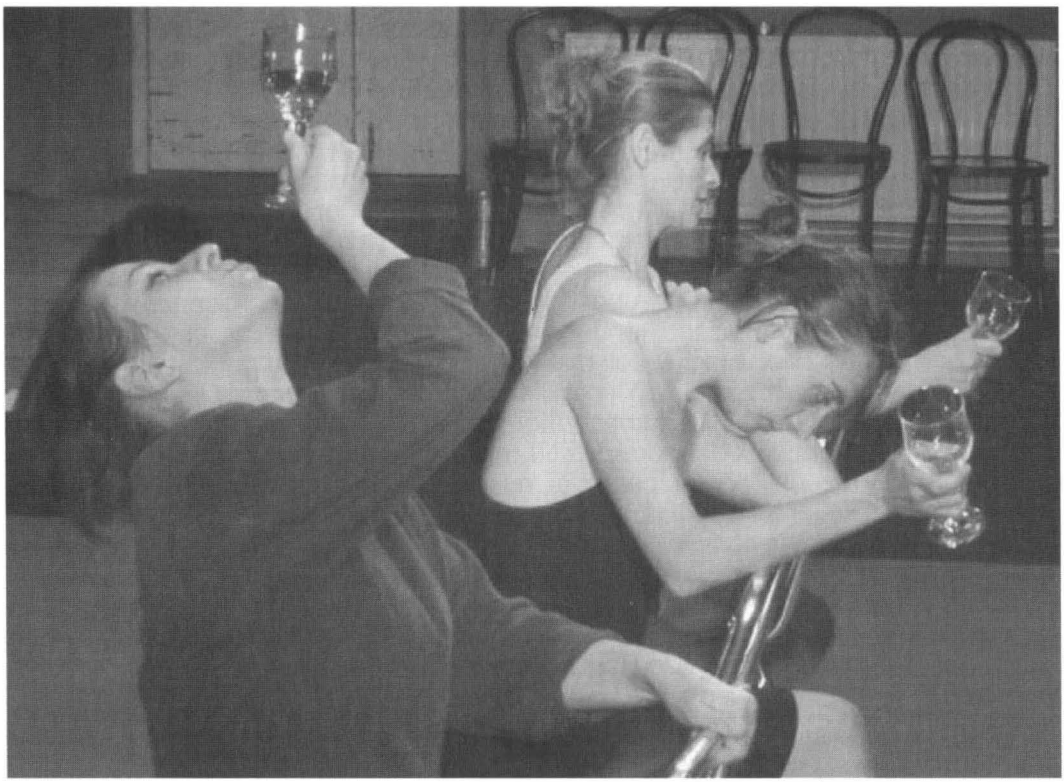
Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești (director, Sebastian Tudor) a reluat o frumoasă tradiție întreruptă după 1990: **Reuniunea națională a studiourilor de teatru.** Aceste studiouri erau activități auxiliare, facultative, ale instituțiilor teatrale ce produceau spectacole „mici" , experimentale, eventual înoitoare destinate unui număr restrâns de spectatori. Astăzi când spațiul scenei este împărțit tot mai frecvent între spectatori și actori, mai toate spectacolele fiind „de studio", acest gen a devenit foarte comun. Astfel că misiunea lui Sebastian Tudor, ca selecționer, nu a fost din cale afară de grea. A ales Teatrul de comedie (**Poiana boilor** după *Ursul* și *Cerere în căsătorie* de A.P.Cehov, regia Horațiu Mălăele, care a obținut Marele Premiu și Premiul pentru interpretare feminină acordat actriței Delia Seceleanu), Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu (**Noaptea arabă** de Roland Scimmelpfennig, regia Radu Alexandru Nica, Premiul pentru regie), Teatrul Ion Slavici, Arad (**Cheek to cheek** de Jonas Gardell, regia Ana Mărgineanu, Premiul pentru scenografie), Teatrul Nottara (**Iona** de Marin Sorescu, Premiul pentru excelență acordat lui Virgil Ogășanu), Teatrul Luni de la Green Ours (**The Sunshine Play** de Ștefan Peca, regia Ana Mărgineanu), Teatrul Anton Pann, Râmnicu Vâlcea (**Omul de zăpadă** de Lia Bugnar, regia Adrian Roman) și Teatrul „Al. Davila", Pitești (**Conul Leonida față cu reacțiunea** de I.L.Caragiale, regia Bogdan Cioabă, Premiul de interpretare masculină pentru Florin Dumitru). **Festivalul Național al Teatrului de Studio** (noua denumire a Reuniunii care era de preferat fiind mai puțin folosită) s-a încheiat cu premiera teatrului-gazdă, ***Conul Leonida față cu reacțiunea***. Abuziv dar coerent, Bogdan Cioabă introduce al patrulea personaj (Ipingescu) bazat pe o referință a Saftei din finalul piesei: „toată noaptea a fost masă mare la băcanul din colț, acum d-abia s-a spart cheful; era și Ipingescu, ipistatul, beat frânt, chiuia și trăgea cu pistoalele... obicei mitocănesc". Ipingescu este avansat la gradul de amant al Efimiței, dar într-un fel atât de comic încât abuzul regizoral de care vorbeam devine scuzabil. Năuceala înghițitorului de gazete care este Leonida va fi multiplicată de ebrietatea progresivă cu care îl dotează Bogdan Cioabă. Numai așa devin posibile numeroase trucuri comice pe care actorii le risipesc din belșug, riscând, uneori, ca o construcție comică riguroasă să se transforme în băşcălie. Efectul cel mai de seamă este că Leonida va avea doi ascultători pentru analizele sale politice: Efimița și Ipingescu. Orbirea lui Leonida (care nu percepe prezența amantului soției) îi creează lui Ipingescu o stare de panică și perplexitate bine prinsă de Andrei Vizitiu, care debutează cu succes pe o scenă profesionistă. Prezența noului personaj nu este numai comică, ci antrenează o redistribuire a textelor lui Leonida către cei doi interlocutori. Texte atât de „răsuflate", încât îi creează Efimiței complexul de sufleor. Îngrozită de situația penibilă în care se află (o *groază* de comedie, bine parodiată, seducătoare și complice, în interpretarea Mirelei Petrescu), ea va șopti textele lui Leonida când acesta pierde șirul. Nostim era ca Ipingescu însuși să șoptească aceste „texte sacre". Ar fi fost mai ușor de înțeles că triunghiul conjugal inventat de Bogdan Cioabă are tradiție și stabilitate.

Teatrul Al. Davila, Pitești – **Conul Leonida față cu reacțiunea** de I.L.Caragiale. **Regia artistică: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Cioabă. Distribuția: Florin Dumitru *(Conul Leonida),* Mirela Popescu *(Coana Efimița),* Mirela Dinu Popescu *(Safta),* Andrei Vizitiu *(Ipingescu).* Premiera: 18 noiembrie 2005.**

Constantin PARASCHIVESCU Bacău

Dramă existențială

O plăcută surpriză mi-a prilejuit premiera spectacolului ***Casa Bernardei Alba*** de Federico García Lorca la Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău, de la sfârșitul lunii octombrie. Invitat de noii directori ai teatrului, tinerii actori Adrian Găzdaru și adjunctul său Gabriel Duțu, am beneficiat de câteva ambițioase semne de înnoire și modernizare a activității. Chiar din seara spectacolului, cu publicul pe scenă, ceea ce mi se pare a fi o experiență inedită aici. Apoi, cu uluitoarea frenezie coregrafică ce deschide reprezentația, într-o dezlănțuire excesivă și aproape dementă de mișcări, pe o muzică de intensitate senzuală și disperare. Țipăt existențial generalizat de niște femei în negru, tinere și vârstnice, într-un vârtej amețitor de patimi refulate. Mi se părea că identific câte o veterană a trupei în această evoluție incredibilă, dar îmi spuneam că nu e cu putință fizic efortul. A fost, spre lauda lor, datorită regizorului Gelu Badea, care a venit cu o viziune îndrăzneață aici și a cerut un efort colectiv de sincronizare plastică și dramatică a jocului, cum nu s-a prea întâmplat în zonă. Adaug modernizarea studioului de la subsol și o ingenioasă inițiativă *unică*, Ludoteca, grădinița cu jucării amenajată într-o încăpere de lângă sală, unde părinții își pot lăsa copiii în timpul repre-



zentațiilor, sub atentă supraveghere. Nostimă idee și cu beneficii de familiarizare în perspectivă a celor mici cu teatrul.

Considerată una dintre „cele mai tulburătoare piese" din literatura dramatică universală, *Casa Bernardei Alba*, scrisă cu puțin timp înainte de a fi ucis autorul de către gărzile fasciste (1936), prezintă particularitatea de a nu avea nici un personaj masculin în acțiune. Se petrece numai între femei, captive în casa unei făpturi tiranice, care le impune fiicelor și slujnicelor, cu un despotism fanatic, o austeritate inumană, maladivă. Cu înăbușirea firești dorințe și aspirații de libertate. În expresie exclusiv feminină, drama e mai acută, mai intens dureroasă, o zbatere a ființei menite să dea viață, căreia i se refuză viața. Bernarda a fost asemuită cu Medeea și chiar cu Lady Macbeth pentru încrâncenarea cu care reprimă acest drept la viață al ostaticelor sale și, în atitudinea ei implacabilă, se resimte o recrudescență a intoleranței feudale. Pe regizor nu l-au interesat, însă, rezonanțele istorice și sociale, ci drama existențială a acestor făpturi claustrate, ceea ce mi se pare a fi esența problemei. În autentică reprezentare expresionistă, cu forță de sugestie teatrală, dinamică a compoziției, construcții sincrone ale desenului scenic și o permanentă reciprocitate de reacții în joc. Pe un podium de câțiva centimetri înălțat, pe laturile căruia arcuiesc două punți mici, ca spre o insulă. O ușă dublă la rampă, pe fundalul sălii goale în deplin întuneric, scaune de o parte și de alta a ușii. Pe ea va intra, târând o cățelușă închipuită de lesă, Maria Josefa, bătrâna cu mintea pierdută, căreia Ligia Dumitrescu îi simulează starea, fără a o împărtăși însă. Pe una dintre punți vine, în spațiul delimitat de pereți nevăzuți, Bernarda, cu pași măsurați, egali, de dincolo de timp, suferind, cu glasul rece, fără inflexiuni, dar cu rezonanță neliniștitoare în rostirea Doinei Iacob. Îngheață fetele – Florina Găzdaru (*Angustias*), Firuța Apetrei (*Magdalena*), Luiza Sarivan (*Martirio*), Adriana Pârvu (*Adela*), Eliza Noemi Judeu (*Amelia*) –, îngheață slujnicile – Ioana Ene Mihail, Corina Goranda, Nela Zare, Despina Prisecaru. Plecarea Bernardei dezlănțuie pornirile îngrădite, fetele își mărturisesc coșmarurile, spaimele, plăsmuirile, tentativele râvnite, aventurile închipuite sau reale. Cea reală stârnește, firesc, panică, admirație, curiozitate, gelozie, rivalitate, ură. Impulsuri violente. Lupta disperată a bietelor făpturi de a se regăsi pe sine într-un univers ostil. O singură dată se întrevede în loja centrală din fundul sălii silueta unui bărbat în semiobscuritate, proiecție a aventurii râvnite, ușile celorlalte loji balansează apoi ca zvâcniri de aripi în sclipiri de lumină și se închid brusc, reinstaurând întunericul. Un foc de revolver sparge avântul, în pocnet strident care îngrozește făpturile, Bernarda sfidează crima premeditată, cu liniștea vocii care spune nepăsătoare că nu s-a întâmplat nimic. Liniște cu nod în gât.

Ar fi nedrept să evidențiez un nume. Toate cele unsprezece interprete se evidențiază împreună și merită deopotrivă elogii pentru solidaritatea angajată în joc. Cu recomandarea ca acest ritm și această tensiune dramatică maximă să se mențină în majoritatea reprezentațiilor. Pentru Gelu Badea, cu sugestivitatea decorului imaginat, inspirația ilustrației muzicale, originalitatea viziunii și autoritatea de a o impune, sinceră admirație.

Teatrul Municipal „Bacovia" Bacău – Casa Bernardei Alba **de Federico García Lorca, traducerea Cicerone Teodorescu. Regia artistică, decoruri, ilustrația muzicală: Gelu Badea. Costume: Cristiana Ciobanu. Distribuția: Doina Iacob (*Bernarda*), Ligia Dumitrescu (*Maria Josefa*), Florina Găzdaru (*Angustias*), Firuța Apetrei (*Magdalena*), Eliza Noemi Judeu (*Amelia*), Luiza Sarivan, Daniela Vrânceanu (*Martirio*), Adriana Pârvu, Anca Bucșă (*Adela*), Ioana Ene Mihail (*La Poncia*), Corina Goranda (*Servitoarea*), Nela Zare (*Prudencia*), Despina Prisecaru (*Cerșetoarea*). Premiera: 28 octombrie 2005.**

Ion JURCA ROVINA Timişoara

Seducţie sincretică pentru public

Mai târziu ca oricând, Teatrul Naţional din Timişoara a scos primul spectacol în premieră (naţională), al actualei stagiuni, la 1 decembrie (cu două avanpremiere). Explicabil, întrucât abia după venirea la conducerea instituţiei a câştigătoarei concursului, Maria Adriana Hausvater, textul scenic al lui Terry Johnson, după romanul lui Charles Webb, ***Absolventul***, a fost dat în lucru în regia Mihaelei Lichiardopol. Aproximativ o lună şi jumătate de repetiţii, timpul acreditat regizorilor cu contracte din lumea teatrului, adică o nouă viziune de abordare a unei montări şi la Timişoara. Tentaţia celebrului film cu titlu omonim (cu 7 nominalizări la „Oscar" şi „Oscar"-ul pentru regizorul Mike Nichols, ca şi 5 Globuri de aur) motivează opţiunea pentru varianta scenică a lui Johnson (cu prima ieşire la rampă în 2000, la Londra), dar se arată a fi şi copleşitoare. Cred că faţă de însuşi textul adaptării pentru teatru.

Spectacolul Mihaelei Lichiardopol cu *Absolventul* este orientat spre publicul tânăr. Ca atare, nu personajul feminin puternic ocupă prim-planul ecranului, ci tânărul sedus într-o experienţă erotică. Ei îi revine doar lecţia de seducere, cu povestea de pe scenă, amplificată în proiecţii filmice în fundal. Până aici e bine. Numai că cealaltă dimensiune, imprevizibilă, a iubirii între el şi fiica dezaxatei Mrs. Robinson, nu este susţinută într-un timp real al dramaticului şi e soluţionată expozitiv, în grabă, în afara unei interiorizări credibile. Cei doi tineri apar brusc într-o relaţie sentimentală, cu palide declaraţii scenice, dar mai impresionabili în imaginile ecranate, cu stop-cadre ale chipurilor expresive atunci când intervine trauma descoperirii anterioarei acuplări. De aici, subiectul intră şi sfârşeşte într-o veritabilă telenovelă. Nici vina sau morala şi nici chiar nunta pregătită „părinteşte" cu alt mire, nu-i mai desparte pe Benjamin Braddock şi Elaine Robinson. *Story* american ce depăşeşte (prin eludare) drama. Este portiţa lăsată şi de textul adaptării.

Spectacolul are însă o salvare în faţa spectatorului care este sedus, la rândul lui, prin sincretismul montării, în care jocul e ţinut vioi, tineresc, plăcut, în centrul unei vrăji a imaginii filmice şi muzicii (live, cu solistă). Cadrul scenografic al Getei Medinski oferă soluţia întâlnirilor într-un loc al exerciţiilor de forţă, o sală de fitness, cu spaţializare pentru proiecţii şi efecte tehnice. Ceea ce poate sugera că Mrs. Robinson e o intrusă aici, agresivitatea ei fiind marcată din start de către interpreta, Claudia Ieremia, supusă în plus (chiar datorită vârstei mai tinere) să convingă în rol nu neapărat că e seducătoare, ci că personajul ei se află într-un grad avansat de degradare morală. Oliviu Cristian (debutant la timp potrivit într-un asemenea rol) e acolo, în pielea unui Benjamin dorit ca trufanda; timiditatea îi este firească, ca şi provocarea tentaţiei, iar interiorizarea îndrăgostirii cu fervoare pasională îi este sprijinită de efectul de pe ecran. Nu în aceeaşi măsură necesar în evoluţia Robertei Popa Ionescu, cu expresivităţi filigranate în naiva, ingenua sa Elaine, stresată apoi de descoperiri şocante, între iubire pură şi compromis. Relevant este momentul când jocul din scenă se suprapune contrapunctic cu foto-imaginile mărite ale chipurilor în prim-plan ale îndrăgostiţilor. Ce spuneam? Seducere.

Între interpreții implicați (nu repet în ce anume poveste), Romeo Ioan (*Mr. Braddock*) sugerează cu un umor interior un tată (american) relaxat în principii, iar Paula Maria Frunzetti, o supusă soție (*Mrs Bradodock*), pe când Ion Rizea poartă printre ceilalți soțul condamnat (*Mr. Robinson*). Pentru primele trei roluri, distribuția are și dubluri. Trebuie remarcate ca profesioniste și de efect expresiv proiecțiile semnate de Andreea Medinski Niculescu, Dalibor Milova, Maricel Carson.

Nu prin acuitatea sau rezolvarea melodramei (telenovelei), ci prin seducția lui sincretică (textul e doar o componentă), spectacolul se arată că are priză la publicul acesta căutat cu fervoare, de care teatrul are atâta nevoie.

Teatrul Național Timișoara – *Absolventul* **de Terry Johnson. Traducerea: Petre Bokor. Regia: Mihaela Lichiardopol. Scenografia: Geta Medinski. Light design: Florian Putere. Muzica: DJ Seba1394/Tina. Distribuția: Oliviu Cristian (*Benjamin Braddock*), Claudia Ieremia (*Mrs. Robinson*), Roberta Popa Ionescu (*Elaine Robinson*), Ion Rizea (*Mr. Robinson*); Paula Maria Frunzzeti (*Mrs. Braddock*), Romeo Ioan (*Mr. Braddock*). Invitați, clienți sală de fitness: Mirela Puia, Ciprian Lungu, Victor Manovici, Ana Maria Cojocaru, Ana Maria Pandele, Benone Viziteu. Premiera națională: 1 decembrie 2005.**

În compensație, lecturi

Ca o compensație parcă (nu chiar întâmplătoare), în contraponderea acestui gen de spectacol sincretic în care și cea de-a șaptea artă își strecoară... chipul, Naționalul timișorean a plusat, în acest început de stagiune, cu două lecturi de piese. Răzbunarea *textului*, am putea zice, prin acest gen de „teatru-spectacol al cuvintelor", cum îl numea Ion-Ardeal Ieremia, regizorul celor două lecturi ale pieselor ***Cvartet*** de Heiner Müller, și ***Români***, de Lars Noren. Texte diferite. Primul, al dramaturgului german (cunoscut în special pentru *Mașinăria Hamlet*), frizează un existențial erotic, neantic, cu inversiuni psihice (cele două personaje se transpun, prin dialog sau scriindu-și, unul în psihicul sau senzațiile celuilalt) și patologice perversiuni, întru unirea până la dispariție a ființelor. Supuși acestui efort de parcurs al cuvintelor au fost actorii Claudia Ieremia și Ion Rizea, aflați ei înșiși în dificultatea de a-și imagina eventualul spectacol. Al doilea, al dramaturgului suedez contemporan, aduce în scenă doi tineri români eșuați pe sol american, întâlniți cu alt cuplu așijderea lor, toți într-o tarare existențială fără ieșire. Mai aproape de un spectacol-lectură, cu mișcare și expresie în naunțări, au evoluat Romeo Ion, Ana-Maria Cojocaru, Roberta Popa Ionescu, Colin Buzoianu.

Comună le este celor două texte agresivitatea limbajului, cu mai mult sau mai puțin justificate expresii licențioase, lăsând să apară în aceeași sete de libertate și întrebarea: până unde, totuși? Încercarea regizorului de a dialoga cu ascultătorii, tineri în special, reduși ca număr la a doua lectură, n-a adus vreo lămurire. Ne aflăm în Studioul de lecturi (Sala Moruzan) al Naționalului, din al cărui proiect semnat de Codruța Popov citez: „Puțin mai aproape de viscerele creației decât un spectacol finit. Puțin mai imperfect, puțin mai adevărat. În Studioul de lecturi ne întâlnim cu texte de strictă actualitate. Texte scrise de oameni din toată lumea, oameni tineri – și nu vorbim de o tinerețe strict biologică – oameni creativi, care au ceva de spus." Chiar: așteptăm și texte din dramaturgia noastră de azi, și a celor din Timișoara. Trebuie că or fi...

TEATRU RADIOFONIC

Întâlnire la „Majestic"

De aproape un an, Teatrul Național Radifonic are bunul obicei ca în fiecare zi de luni, de la ora 11, să-și prezinte producțiile în ambianța plăcută de la barul Hotelului Majestic, grație unui parteneriat între Societatea Română de Radiodifuziune și conducerea acestui hotel din București, situat pe Calea Victoriei între Casa „Capșa" și Teatrul Odeon. Critici de teatru, ziariști de presă scrisă și televiziune se întâlnesc la „Majestic" cu actori, regizori, autori dramatici, compozitori, cu toți cei care contribuie la realizarea unui spectacol radiofonic, pentru a asculta și apoi a lua în dezbatere o realizare de dată recentă, fie că este vorba despre un scenariu de ficțiune, o dramatizare sau un documentar radiofonic, așa cum a fost cel care a deschis seria acestor întâlniri, care l-a avut ca protagonist pe regizorul Valeriu Moisescu, dintr-un ciclu de emisiuni dedicate directorilor de scenă care au marcat teatrul românesc în a doua jumătate a secolului XX.

Pe 14 noiembrie 2005, am avut ocazia să ascultăm spectacolul radiofonic cu piesa ***Chipul lui Dumnezeu*** de **Costin Manoliu**, în regia artistică și adaptarea radiofonică semnate de **Claudiu Goga**. În distribuție: **Constantin Codrescu** *(Preotul)*, **Mitică Popescu** *(Ziaristul)*, **Gheorghe Visu** *(Poetul)*, **Mircea Rusu** *(Actorul)*, **Florin Zamfirescu** *(Țăranul)*, **Alexandru Repan** *(Politicianul)*, **Mihai Bica** *(Comandantul închisorii)*, **Dan Condurache** *(Anchetatorul)*, **Vlad Zamfirescu** *(Studentul)*, **Dorin Andone** *(Gardianul)* și **Ana Ioana Macaria** *(Actrița)*. Echipa care a contribuit la finalizarea acestui proiect a fost alcătuită din **Stelică Muscalu** (regia muzicală), ing. **Luiza Mateescu** (regia tehnică), **Milica Creiniceanu** (regia de studio), **Florina Verdeș** (asistența tehnică).

Spectacolul este dedicat actorilor **Constantin Codrescu** și **Mitică Popescu**, personalități care au cunoscut absurdul unui regim politic totalitar și tuturor celor care au suferit în lagărele și închisorile comuniste. Iată câteva dintre opiniile celor prezenți:

COSTIN MANOLIU, autorul piesei: Am dedicat celor doi actori acest spectacol radiofonic întrucât ei, cu discreția care îi caracterizează, n-au prea vorbit despre ceea ce au avut de suferit în perioada cea mai dură a regimului comunist, între 1948 și 1962.

În timpul studenției, 1947–1951, domnul **Constantin Codrescu** și-a ascuns tatăl, care era căutat de autorități, în locuința în care stătea în București. Apoi, în 1958 – chiar dacă era o vedetă, jucase rolul principal în celebrul film ***Moara cu noroc*** – a fost dat afară de la Teatrul „Nottara" în urma unui denunț în care era acuzat că face parte din grupul subversiv *Pisi*. Atunci au fost dați afară din Teatrul „Nottara" și regizorul Lucian Pintilie și alți actori, în urma unei ședințe de demascare tipice acelor vremuri. De fapt, Pisi era apelativul cu care colegii îl alintau pe Constantin Codrescu. Pare greu de crezut, dar au fost acuzați că au organizat în teatru un grup subversiv cu numele de *Pisi*.

În prim-plan Mitică POPESCU.

Domnul **Mitică Popescu** a fost închis timp de trei ani de către autoritățile comuniste, în perioada 1959–1962. A petrecut cea mai mare parte a perioadei de detenție la Salcia, la Periprava și în lagărele de muncă forțată destinată construirii canalului Dunăre–Marea Neagră, unde a avut ocazia să întâlnească și alți oameni de teatru, la rândul lor condamnați politic: Alexandru Paleologu, I.D. Sârbu, Gaby Michailescu. Spre deosebire de majoritatea colegilor de detenție, care făcuseră politică activă înainte de 1948 și prin convingerile lor liberale, țărăniste sau legionare intraseră în conflict cu ideologia comunistă, a căror arestare se înscria în logica exterminării adversarului, Mitică Popescu a ajuns la închisoare în urma unei întâmplări banale, dar cu atât mai semnificative pentru acele timpuri. Era pe atunci student la „teatru" și avea doar 22 de ani. În casa în care locuia în cartierul Apărătorii Patriei din București a avut loc un incendiu, în urma exploziei unei butelii. Timp de câteva zile a dormit la un vecin. Într-o seară, în camera unde urma să se culce, s-au adunat câțiva tineri care au criticat regimul comunist și și-au exprimat dorința de a părăsi țara. S-a aflat și au fost cu toții arestați, inclusiv Mitică Popescu, condamnat la trei ani de detenție pentru omisiune de denunț. Astăzi, astfel de întâmplări par ireale, dar ele au marcat viața multor oameni și ele nu trebuie uitate, cu atât mai mult acum, când răul ia forme mult mai subtile.

Piesa ***Chipul lui Dumnezeu*** nu este o reconstituire istorică. Este un text despre prietenie, trădare, credință. În prima carte a Vechiului Testament – *Geneza* sau *Facerea* – se spune că omul a fost creat după chipul și asemănarea lui

Dumnezeu. Teologii spun că oamenii au pierdut asemănarea cu Dumnezeu, dar ceva – o scânteie divină – a rămas în sufletul fiecărui om: chipul lui Dumnezeu. M-a interesat situația-limită în care putem ajunge oricare dintre noi printr-o întâmplare nefericită, situație în care dăm la iveală fondul nostru interior. Astfel de situații pot apărea oricând și chiar dacă ele par absurde sau nedrepte sunt ocazia unui bilanț de conștiință și a refacerii comuniunii cu Dumnezeu, în încercarea de a redobândi asemănarea.

În familia mea, un văr primar al mamei, Nicolae Petruțiu, a fost în închisoare în anii '50, după ce s-a ascuns și a fost căutat de către autoritățile comuniste timp de șapte ani. Înainte de 1990, mi-a spus că a cunoscut teroarea fizică și psihică, dar mai mult n-a vrut să-mi spună decât în anii din urmă. Soțul unei verișoare primare a mamei, Iacob Bretoiu, ofițer în armata română, a fost timp de zece ani prizonier în Uniunea Sovietică, unde a fost deținut în mai mult închisori și lagăre de muncă înainte de a fi repatriat. În anii '90, am înregistrat amintirile acestora și apoi, la îndemnul scriitorilor Ana Blandiana și Romulus Rusan, am continuat să caut oameni care avuseseră de suferit și am oferit imprimările cu mărturisirile lor Muzeului Victimelor Comunismului și al Rezistenței, de la Sighetul Marmației, un loc în care ar trebui să ajungem măcar o dată în viață.

La scrierea piesei ***Chipul lui Dumnezeu*** am fost inspirat de cele povestite de către cei pe care am avut șansa să-i întâlnesc, oameni spiritualizați, pentru care cuvinte precum *demnitate, onoare, țară, Dumnezeu* mai au încă sens. Sunt fericit că i-am întâlnit și că am reușit să scriu acest text.

CLAUDIU GOGA, regizor: Jorge Luis Borges spunea că scrie pentru a-și aminti. De aceea a scris Costin textul, de aceea actorii au acceptat să-l joace, de aceea l-am montat, de aceea sunteți dumneavoastră aici. Cu toții suntem aici pentru a ne aminti. Facem parte dintr-un popor care uită suspect de repede. Acest spectacol rămâne undeva pe un compact-disc și cred că e un semn bun pentru viitor. Mi-a făcut plăcere să debutez la radio, într-un altfel de spectacol. M-a interesat textul, pentru că abordează tema trădării, care este încă foarte actuală în societatea românească și tema libertății, care ar trebui să ne preocupe permanent. Lucrul la acest spectacolul radiofonic, ***Chipul lui Dumnezeu***, a fost o experiență importantă pentru mine și sper să nu rămână singulară.

CONSTANTIN CODRESCU, actor: N-am dorit nici o clipă ca gândurile domnului Costin Manoliu să se refere la destinul meu. Întâmplarea a făcut că o parte din confesiunile mele au fost păstrate și înțelese de el. N-aș dori să fiți prea mult martorii unor obositoare și istovitoare vremi. Din fericire sau din păcate, asistența de azi e contemporană cu acel timp, care a încercat să ne ofere o lecție dură de viață. Deși poate este cinic ceea ce voi spune acum, trăgând o linie asupra unui bilanț de existență, am avut întotdeauna sentimentul că acel timp se putea explica printr-o metaforă. Am trăit o perioadă în care aveam pistolul pe masă și dolarii stăteau în buzunar. Aș fi profund nefericit să cred că dolarii sunt pe masă și pistolul în buzunar. Păcat de cei care nu mai sunt, păcat de sacrificiul unor generații, păcat de această țară.

MITICĂ POPESCU, actor: Am fost un om norocos în viață. La mine a fost un accident pe traseu. Nu sunt un erou. De fapt, mi s-a dat un bonus atunci.

În prim-plan, Constantin CODRESCU.

De la şase luni s-a mărit pedeapsa la trei ani. Ancheta a fost foarte scurtă. Am fost întrebat: „Ştiai că aceşti tineri au spus că vor să plece din ţară?" Da. „Stai jos!" Şi am stat trei ani. Nu-mi pare rău. Am auzit că la „actorie" se studiază acum trei ani. Eu am făcut vreo zece ani de facultate şi cred că mi-au folosit. Iar în detenţie am absolvit mai multe universităţi, graţie oamenilor pe care i-am întâlnit.

FLORICA ICHIM, critic de teatru: Faptul că regizorul acestui spectacol radiofonic este **Claudiu Goga** nu mă miră, pentru că este poate singurul regizor român, până la această oră, care a pus în scenă texte extraordinar de puternice despre opresiunea comunistă: ***Portret de criminal*** de Slawomir Mrożek la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov şi ***Spionul balcanic*** de Duşan Kovacevici la Teatrul Mic din Bucureşti.

Prietenul lui de mulţi ani, **Costin Manoliu**, i-a oferit acest text prin care l-a făcut să debuteze la teatrul radiofonic. Unul dintre lucrurile cele mai grave ale tinerilor, ale maturilor şi ale celor de vârsta mea, este că nu citesc memoriile de închisoare. Aceste cărţi trebuie să devină bibliile noastre, să ne referim la ele. Costin Manoliu a pus enorm în acest scenariu. Foarte important este că a reuşit să pună atât încât să nu înăbuşe gravitatea faptelor. Regăsim şi Piteştiul, prin personajul *Studentului*, şi Aiudul – cu acea întâmplare reală, trăită de părintele Zosim Oancea, ctitorul Muzeului de icoane de la Sibiel, care a găsit Biblia ascunsă sub podeaua celulei – şi torţionarii, care cu nesimţire şi cinism ne sunt aduşi la

televizor în zilele noastre. Sunt toți aceștia. Și trădătorii și delatorii și durerile și învățătura de acolo. Nu întâmplător unii au ieșit din închisoare cunoscând două–trei limbi străine. Au scris pe săpun, pe talpa bocancilor. În spectacol întâmplările sunt emoționante.

ION PARHON, critic de teatru: Dacă punctul de pornire îl reprezintă această pagină dureroasă și încă insuficient cunoscută din istoria luptei împotriva totalitarismului roșu, meritele incontestabile ale autorului țin de faptul de a fi conferit discursului semnificații de mare altitudine morală și filosofică privind acea libertate lăuntrică întemeiată pe credința în Dumnezeu și în mântuirea prin adevăr și iubire de semeni, la care se adaugă în mod discret, ca un filon livresc ce apare cu valoare de laitmotiv, un delicat omagiu la adresa teatrului și a perenității capodoperei. [...]

NATALIA STANCU, critic de teatru: Am venit cu un deosebit interes la această întâlnire din mai multe motive. În primul rând, ca o reverență făcută domnilor **Constantin Codrescu** și **Mitică Popescu**, despre care până la un punct am crezut că sunt doar protagoniștii unui spectacol radiofonic pe această temă. Apoi mi-am amintit că au fost victimele abuzurilor și ororilor unei perioade și iată că am aflat aici unele lucruri pe care nu le cunoșteam.

Am venit, de asemenea, din dorința de a fi alături de **Claudiu Goga** la debutul său în teatrul radiofonic, el fiind unul dintre regizorii tineri alături de care mă simt cel mai firesc în calitatea mea de critic de teatru, pentru că mi se pare un om serios, o conștiință și un profesionist extraordinar. Tot ce a făcut se înscrie în zona acestui teatru, un teatru care crede în valorile mesajului. E vorba de un mesaj cu conotații politice, sociale și în primul rând morale. E un om care crede în teatrul cuvântului, în cuvânt, chiar dacă în același timp cultivă sincretismul specific teatral. [...]

Sunt mai multe direcții ale dramaturgiei pe care o propun tinerii creatori. Există o zonă de frondă, de nihilism moral, o tentație de a pune „shit" pe tot ce se întâmplă, care este autentică și pentru ei neliniștitoare. Am citit recent un studiu care spunea că ei se simt o generație refuzată, sabotată de istorie. E vorba de generația care se afirmă după 1990. Cu atât mai mult sunt interesată de dramaturgia pe care ne-o propune Costin Manoliu, în care găsesc un interes pentru istoria care se rescrie acum și mai ales față de o istorie orală care ne rămâne încă de explorat și de valorificat. Dacă ar fi numai lucrul acesta, încă n-ar fi așa interesant, dar eu am simțit chiar de la prima piesă a sa, ***Cum am ajuns în rai***, ceva important pentru un scriitor. Spre deosebire alții, am simțit sensibilitatea lui pentru probleme ca univers concentraționar, abuz, sacrificiu – ca o temă personală. Mi s-a părut extrem de interesantă incidența între un sentiment foarte personal și un imperativ al unei istorii care vrea să se reverse și în artă și în teatru. A trecut de la vocea, forța și energia pe care le transmite documentul, prezent în multe detalii, către ficțiune, prin două teme care mi se par foarte importante. Tema întâlnirii cu Dumnezeu ca taină personală și mai ales ca taină personală a păcătosului. Această zonă a slăbiciunii umane, pusă în evidență, mi s-a părut foarte importantă. Din punctul de vedere al constructorului de ficțiune, mi s-a părut interesantă încercarea de a comenta niște situații foarte puternice prin literatura lumii, prin poezia lui Radu Gyr, ***Hamlet***-ul lui Shakespeare și acea trimitere la ***Trei surori*** de Cehov. *(Rep.)*

NOI ÎN LUME

Mircea GHIȚULESCU

Cu oltenii la Marea Baltică

Ne plângem adesea că suntem o națiune mică („taci, ești un popor mic", spunea poetul Ion Mircea) fără să reflectăm la țărișoarele altora care nu s-au descurajat din cauza numărului de locuitori, ci au ajuns state puternice și înfloritoare. Suedia, cu opt milioane de locuitori, dintre care două în capitală, rămâne exemplul cel mai des invocat. Este „țara cu cel mai ridicat nivel de trai din Europa, cu cele mai ridicate salarii minime pe economie, cu cele mai mari pensii, cu cea mai generoasă asistență socială", în fine, cu cele mai multe superlative privind viața socială. Pleci la drum pregătit să te extaziezi și descoperi un paradox politic, o utopie realizată. Ceva pe gustul francezilor care au alternat ghilotina cu revoluția, fără a descoperi „monarhia de stânga" ca suedezii. De altfel, dinastia suedeză actuală, reprezentată de regele Carl al XIV-lea Gustav, cel ce înmânează Premiile Nobel, este de origine franceză (Familia Bernadotte). În anuminte etape ale istoriei recente, suedezii „s-au franțuzit". De aici, poate, privirea franceză asupra lumii lăsată de August Strindberg, dar și detalii contemporane. În clădirile publice (teatre, să spunem), vezi, uneori, la intrare, alături de germanicul **ingang,** francezul **entré.** Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu va juca la Stockholm, Malmö și Lingby, lânga Copenhaga, deci în Danemarca, premiera absolută cu piesa lui Cornel Udrea, **Raiul, prima pe dreapta** în regia lui Zoltan Schapira. Frontierele dintre cele două țări sunt la fel de incerte ca și deosebirile lingvistice. Celebrul Elsinore este unul și același oraș despărțit de un canal al Balticii: la suedezi se numește Helsingborg, la danezi Helsingor. Nu este nimic „putred în Danemarca", dimpotrivă. Castelul din **Hamlet** este proaspăt, se numește Kronberg Slot și departe de a fi putred de vechi se dovedește a fi o minunăție barocă datând din secolul al XVIII-lea, refăcută în secolul al XIX-lea, ce nu mai are decât o legătură turistică cu filosoficele întâmplări din tragedia shakespeariană. Primul spectacol se joacă la Rijk Theater (Teatrul Național) din Stockholm, în Sala Studio, pentru un grup ospitalier de români animați de doamna Elena Borca. Piesa este bine primită. Cornel Udrea lucrează aici pe o temă fragilă: cotidianul insolitat de elementul miraculos. Modelul consacrat este cuplul conjugal din **Conul Leonida,** devenit absurd în **Cântăreața cheală** și abisal în **Scaunele** de Eugen Ionesco. „Familia ionesciană", alcătuită din doamna și domnul Palade, se consumă în reproșuri interminabile în care autorul pune și o sumă de actualități contemporane pe gustul publicului. Universul lor, obositor și dramatic prin banalitate este fisurat de apariția Îngerului păzitor Gabriel care îi anunță iminentul sfârșit. Dar oamenii vor să fie nemuritori. Doar îngerul s-a plictisit să fie veriga dintre om și Dumnezeu și viseaza să ajungă om. Astfel că Arhanghelul Gabriel se transformă în antropoidul Serafim. Din acest moment, comedia absurdă a universului cotidian forțează intrarea în teritoriul dramei religioase. Nu e rău să vezi de două ori același spectacol: se observă mai bine cusăturile. Povestea Îngerului acaparează întreg textul închis între un Prolog și un Epilog fără text, legate de Incarnarea (substanțierea) și adormirea (transubstanțierea) sa. Acea banalitate mortală a vieții pământenilor, fisurată de apariția unui miracol (îngerul în chip de cerșetor), nu mai există, pentru că nu soții Palade sunt eroii principali, ci tema eminesciană a făpturii celeste, ce vrea să devină materie vie, din **Luceafărul.**

A dispărut comedia sau o bună parte din ea. Aici, la Stockholm, textul pare împovărat cu prea multă încărcătură filosofică. Privirea ironică a lui Cornel Udrea are, desigur, un pigment metafizic dar nu o pondere filosofică atât de netă încât să trecem, cum spune Andrei Pleşu, direct în „angelologie". Autorul, prezent în sală, priveşte sever dindărătul ochelarilor. Arma de împrăştiat bancuri, care este Cornel Udrea, pare acum redusă la tăcere şi, în absenţa licăririi ironice, care însoţeşte deversările sale de anecdote, poţi spera să citeşti pe chip ce gândeşte. Pare îngrijorat, poate din cauza publicului. Va fi mult mai optimist la Nydala Theatern din Malmö şi mai ales la Lingby, într-o sală plină cu diplomaţii invitaţi de ambasadorul nostru interimar, Vlad Andrei Moga, care îşi ia rămas-bun de la Copenhaga în favoarea succesorului său, fiul lui Alexandru Paleologu. Actorul Marian Negrescu, directorul Teatrului „Elvira Godeanu", mereu în formă, cu vocaţia lui de a şti să se oprească la timp, fiind, simultan, misterios, confidenţial şi reprezentativ, supraveghează începutul spectacolului şi „îl pândeşte" pe Eugen Titu în timp ce „se constituie" în chip de înger. Nu vei afla niciodată tot ce ştie Marian Negrescu, dar partea pe care o ignori nu te dezavantajează. Oricum, Eugen Titu joacă relaxat, din pas în pas, rolul de înger ce „cată să se facă om". Este maiestuos, solemn şi rece. Vioara Bara i-a acoperit nuditatea originară cu o ceremonioasă mantie neagră şi un şal alb, lung ca o trenă. Poate fi, într-adevăr, un arhanghel. Actorul, mereu interiorizat, va avea mult de lucrat cu trecerea de la îngerul Gabriel la omul Serafim. Textul „familiei ionesciene" (Matilda şi Palade) este repartizat pe trei vârste diferite ale cuplului, aşa că vom vedea perechea vârstnică (Simona Urs şi Valeriu Bâzu), versiunea matură (Luminiţa Şorop şi Sorin Giurca) şi cea tânără (Monica Sfetcu şi Ion Alexandrescu). Sigur, cuplul vârstnic este cel ce răscoleşte prin amintiri după tinereţea pierdută, având din acest motiv, cea mai mare pondere. Dacă ar fi un pic mai masiv, Valeriu Bâzu ar semăna cu Constantin (Bopsi) Dinulescu. Are aceeaşi barbă colilie şi aceeaşi privire blajină de apostol. El joacă sincer, fără subtext, rolul lui Palade vârstnic, spre deosebire de Dan Calotă care pune prea mult subtext şi o suită de procedee exterioare (grimase, hohote) în rolul administratorului de bloc diabolic care devine, după busculadele regizorului Zoltan Schapira, un diavol sadea. De fapt, Schapira îl mută pe Mephisto din poemul lui Goethe în piesa lui Cornel Udrea şi îi atribuie un echivalent feminin interpretat de Cornelia Diaconu: varianta feminină a administratorului diabolic sau a diavolului administrativ. Matilda I, interpretată de Simona Urs, este o femeie robustă, brunetă cu ochi mari, negri care îi dau o expresie dacă nu dramatică, oricum, elegiacă. Are o voce fermă, răspicată, surprinzătoare. Când vorbeşte, te-ai aştepta să auzi o incantaţie lirică, dar este, mai degrabă vocea Ancăi din **Năpasta.** Tot ce spune are un relief scenic aparte. Mariana Ghiţulescu nu joacă, de data aceasta, dar este prezentă în scenele fără text, nu puţine, pe care le-a coregrafiat. Toată lumea e mulţumită. E o toamnă însorită, neobişnuită pentru un octombrie suedez. Totul este admirabil, nu doar pentru că românii ajung în Occident pregătiţi să admire, ci mai ales pentru că Stockholm, spre deosebire de alte capitale occidentale, este un oraş pe măsura omului. Suedezii nu copiază modelul american al construcţiei pe verticală. Poate pentru că nu sunt obligaţi să o facă la o densitate de sub treizeci de locuitori pe kilometrul pătrat. Arhitecţii lor nu fac exces de fantezie. Clădirile, lipsite, în general, de balcoane, par nişte cutii frumos vopsite, dar plasarea în peisaj este atât de firească încât natura completează arhitectura şi nu invers. Ne întoarcem în România cu sentimentul reuşitei şi cu o nedumerire: de ce „ţările nordice" nu sunt şi ele ţări baltice ca Letonia, Estonia şi Lituania de vreme ce se află în mijlocul Balticii şi nu pe malul ei? Mai mult decât atât, când Scandinavia nu intră în Marea Baltică, pătrunde Baltica în Scandinavia, atât de strânsă este comuniunea dintre uscat şi ape.

Ionuț SOCIU

Să te imaginezi/identifici cu Ubu

La recomandarea Biroului Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română – am avut șansa ca între 29 octombrie – 5 octombrie a.c. să particip la Seminarul Internațional al tinerilor critici de teatru, organizat anual de AICT și desfășurat în acest an la Limoges în cadrul celei de-a 22 ediție a Festivalului internațional de teatru *Les Francophonies en Limousin* din Limoges. Coordonatorii seminarului au fost criticii Louise Vigeant (Canada) și Eduardo Paulo Carvalho (Portugalia), iar participanții, în număr de 12, au fost tineri critici cu vârsta sub 35 de ani din Marea Britanie, Portugalia, Polonia, Lituania, Ungaria, România, Republica Moldova, S.U.A., Iran și India.

Timp de 7 zile, lucrările seminarului s-au axat pe spectacolele prezente în festival, pe intâlnirile *gherilei* de critici cu regizori (primul dintre ei fiind chiar Mihai Măniuțiu), cu editori, celebrul Lansman, cel care a resuscitat și promovat tânara dramaturgie contemporană în spațiul francofon, publicând dramaturgi necunoscuți, elevi de liceu, autori africani și chiar copii ai străzii, fiind și cel care l-a publicat în premieră pe Vișniec sau pe laureatul Nobel, Sony Tabou Lansi, cu directorul Festivalului, actorul cu alura lui Alain Delon, Patrick Le Mauff,

Tineri critici la Limoges.

cu un *story teller,* Fred Pellerin, un tip teribil de amuzant care locuieşte într-un mic orăşel din zona Quebec şi care adună poveştile vecinilor lui, le însăilează într-un spectacol bazat, în mare parte, pe improvizaţie, muzică şi mişcare, îndeplinind cumva acelaşi ritual sacru din *Povestaşul* lui Llosa, ritual în care povestirea-povestitorul sunt responsabili cu perpetuarea şi conservarea memoriei rudelor, prietenilor dispăruţi, morţi, uitaţi – în cazul lui Fred, memoria bunicii ocupând un loc central; amuzant a fost cand ne-a povestit că înainte de a lucra la un nou spectacol este chemat duminica la biserică de către locuitorii(subiecţii lui) oraşului şi invitat să spună poveştile, scopul lor fiind de fapt acela de a verifica dacă Fred respectă autenticitatea în firul depănării destinelor, de cele mai multe ori fiind mustrat că nu respectă adevărul şi că exagerează pe seama unor chestiuni intime...în fine, ne-am întâlnit şi cu o parte a presei franceze şi de data asta erou a fost se pare colegul meu de la revista *Tribuna*, Claudiu Groza care a oferit interviu după interviu şi, cu acest prilej, a mai făcut şi puţin lobby pentru teatrul românesc. În afara discuţiilor pe marginea spectacolelor, fiecare participant a susţinut o prezentare a teatrului din ţara de proveniență, despre un regizor şi despre starea criticii din acelaşi spaţiu. Asta a fost şi partea cea mai interesantă a seminarului, un troc consistent şi savuros de informaţii despre lumea teatrală contemporană, despre managementul cultural şi starea spirituală şi materială a criticului în lume ş.a.m.d

Mi-e greu să scriu exclusiv despre seminar fară să mă opresc asupra câtorva lucruri care sunt în legătură extrem de intimă cu acest eveniment, pornind de la festival – fără de care seminarul nu-şi avea rostul, la publicul lui,la spaţiul şi atmosfera în care s-a desfăşurat pentru că, de cele mai multe ori temele de seminar se întindeau mult peste programul de 6–7 ore rezervat pentru discuţii şi se prelungeau până în timpul cinei şi uneori până târziu în noapte, cateodată iscându-se polemici aprinse între seminarişti, oameni cu concepţii diferite şi, extrem de important, cu crezuri politice variate, dacă nu chiar antinomice. Pentru că, e limpede, e greu să analizezi fenomenul teatral – care e, vrem nu vrem unul politic – fară să ţii cont de contextul social, economic şi istoric în care evoluează.

Urbea. Très jolie! Limoges e un burg micuţ şi liniştit, situat în zona Limousin, recunoscut în lume pentru porţelanul specific, pentru muştarul fabricat aici, pentru carnea de vită gatită în fel şi chip – există în oraşul vechi chiar un cartier al măcelarilor, un muzeu al măcelarilor, o capelă unde, surpriză, poţi vedea un prunc în braţele Madonei care înfulecă pios o halcă de carne (acesta reprezintă embrionul cu esenţe teologice al unui marketing sănătos) şi, să nu uit, Compania de teatru din Limoges condusă de Silviu Purcărete, cât şi şcoala de teatru pusă pe picioare într-un stil original şi profitabil de Purcărete şi actorul Paul Chiribuţă.

Festivalul. După cum ne-a declarat Patrick le Mauff, Festivalul Francofoniei nu e doar un concept artistic, ci şi unul politic, adunând spectacole nu numai din Franţa, ci din întreg spaţiul francofon:Algeria, Belgia, Burkina Fasso, Canada-Quebec, Congo, Egipt, Haiti, Kenya, Madagascar, Mali, Nigeria, Senegal, Elveţia . Le Mauff e exigent: „festivalul nu e un act de caritate, un ONG, artiştii sunt invitaţi ca artişti, nu pe criterii afective“ ne spune el. Festivalul este deschis spre orice formă de spectacol: de la dans

contemporan, spectacole experimentale, dansuri tradiționale africane, concerte de muzică senegaleză, *story-tellers events* etc.

„Există prejudecata că teatrul aparține unui spațiu bine delimitat, aceasta fiind de fapt o viziune falsă, eurocentrică, la care se adaugă uneori și discriminarea rasială. Acest festival tocmai asta își propune să schimbe, impunând oameni de teatru din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii", mai zice Le Mauff. Festivalul nu-și propune să fie izolaționist din punct de vedere lingvistic, de multe ori fiind invitate și spectacole de limbă arabă sau, în ordinea unei tradiții anuale, fiind invitate alte spectacole într-o limbă străină. Anul acesta a fost rândul României cu spectacolul *Electra* în regia lui Mihai Măniuțiu, de la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu. De ce România ? Le Mauff: „România ocupă un loc special în cadrul francofoniei. România e o insulă latină într-o lume slavă. Invitația noastră e ca un tribut adus României, o țară cu lungă tradiție teatrală. Am vrut ca publicul francez să vadă și o altă față a României, și nu numai pe cea a sărăciei, comunismului etc."

La întrebarea mea referitoare la relația Festivalului cu criticii de teatru, Le Mauff îmi răspunde cu un zâmbet plin de tâlc: „nu prea invităm critici, pentru că se creează astfel o relație nefastă, dacă inviți un critic an după an, îi plătești masă, cazare, transport se ajunge la o relație de dependență, criticul devine un angajat al Festivalului și eu nu doresc asta; prefer să invit mai degrabă tineri critici ca voi, sunt mult mai fericit să vă văd pe voi; în plus, a fi critic înseamnă *a fi scriitor, nu funcționar" (subl. mea)* încheie Le Mauff.

Aflat acum în repertoriul Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, păstrând doar actorii cu rolurile principale (M.Râlea,M. Presecan, D. Presecan) și, bineînțeles, Grupul muzical „Iza" din Maramureș, mult mai dinamic și mai captivant decât în forma(formula) orădeană, *Electra* s-a jucat două seri la rând la „Grand Théâtre" din Limoges cu săli pline până la refuz, având un succes fabulos: aplauze de 20 minute, sute de oameni tropăind și fluierând pe ritmuri maramureșene, grupuri masive de liceeni aflați în delir și noi, doi români din public, care nu-și credeau ochilor, trăind emoțiile firesc patetice ale unui moment care nu ți se arată prea des....

La ieșirea din sală, discut cu un artist vizual egiptean care-mi mărturisește emoționat părerea lui despre *Electra*:"Acești actori se mișcă extraordinar. Sunt o trupă compactă; se vede că lucrează împreună, se vede că sunt prieteni, că sunt o comunitate. Felul cum ating podeaua, cum mențin acest ritm nebun este fascinant"

La o zi–două după *Electra*, grupul „Iza" a fost din nou prezent în Festival, de data asta într-o notă ceva mai discretă în cadrul spectacolului-lectură *Celălalt Cioran,* în interpretarea bilingvă a lui George Banu și Patrick Le Mauff. Din păcate, fiind cel mai mic din grup, am fost „pedepsit" să văd în acea seară un spectacol belgian cumplit de plictisitor despre care urma să discutăm în dimineața următoare; în schimb, colegul Claudiu Groza a reușit să-l vadă și sunt convins că va scrie despre el. A trebuit să mă mulțumesc doar cu confesiunile entuziaste ale colegilor străini năuciți de textul cioranian și de vocea blând misterioasă a lui George Banu.

Crochiuri africane: Shift..Centre, Compagnie Gaara Projects din Kenya este un *performance* coregrafic bazat pe improvizație și pe un contact direct, nemijlocit într-un cadru larg în care nu există granițe între dansatori și

spectatori, un spațiu deschis delimitat de folii transparente din plastic și împărțit în compartimente de mișcare, unde câțiva tineri africani (printre ei, un singur alb european) îmbrăcați lejer ca la un simplu antrenament execută mișcări simple, repetitive, fără nici cea mai mică pretenție estetic metaforizantă. Își schimbă locurile între ei, uneori luând o pauză, pierzându-se printre spectatori.

Publicul e unul elastic care se deplasează în funcție de instinct și curiozitatea imediată. Nimeni nu e condiționat să stea jos într-un fotoliu cum suntem obișnuiți la *teatru*, și nimeni nu e forțat să privească într-un singur loc, spre o singură scenă. Spectatorul este liber să se miște, să vadă propriul spectacol sau să caute... centrul.

Atmosfera este totuși una încordată, la asta contribuind și fondul sonor aritmic, mixaj sinistru de zgomote stridente, metalice sau dimpotrivă monotone, difuze, acvatice. Discursul e limpede: nu ți se propune o temă sforăitoare despre viață, moarte, identitate,non-identitate, dragoste și alți demoni, ci pur și simplu ești invitat să vezi, să observi, să auzi și să te întrebi cu cea mai senin-adolescentină atitudine, așa cum completai odinioară oracolele colegilor: ce este mișcarea? de ce mă mișc? ce pot transmite prin mișcare? ce este tăcerea? pot comunica prin intermediul tăcerii? de ce am nevoie de cuvânt pentru a comunica? de ce mă emoționează tăcerea? și cineva care doar se mișcă? ce legătură este între trup și minte? poate vedea cineva din exterior această legătură? etc.

Mai semnificativă decât reacția spectatorului adult, tentat să cadă în capcana unei hermeneutici găunoase, mi s-a părut atitudinea unor copii din public care au pătruns fără ezitare în spațiul de joc (pe care noi îl vedem ca fiind sacru, pe când copii îl văd așa cum este-un spațiu de joc/joacă) și cu cea mai firească și ludică nonșalanță au devenit ei înșiși performeri, copiind cu mare concentrare mișcările dansatorilor și uneori improvizând savuros pe marginea lor.

Marele merit al acestui spectacol stă chiar în discreția lui, în lipsa mesajului ideologizant (să nu uităm că vorbim despre un spectacol african), în universalitatea și contemporaneitatea lui, în imposibilitatea detectării originii lui într-un spațiu bine delimitat (cum și Maramureșul din *Electra* nu e nicidecum acel locaș arhaic pur românesc, ci mai degrabă un Macondo ireperabil, ale cărui hotar și istorie sunt întru totul la îndemâna talentului și fanteziei creatorului de teatru, și nu de mituri naționale, Mihai Măniuțiu).

Cu totul diferit decât *Shift... centre*,deși realizat tot de tineri est-africani, este *Carmen Falinga Awa*, un luxuriant *tribal-music-hall*, un veritabil *Hair* în variantă africană, asemănarea cu celebrul spectacol american din anii, '60 fiind izbitoare chiar din primele minute, când o ceată de 20–30 de adolescenți îmbrăcați în jeanși și hanorace năvălesc în scenă din toate direcțiile năucind complet publicul – un spectacol total în care dansurile, muzica și poveștile de dragoste se încalecă într-un ritm delirant. Muzică tradițională africană, percuționiști îndrăciți, muzică pop contemporană, costume colorate, dansatoare serafice, voluptuoase, tandre sau sălbatice, tineri dansatori imponderabili sfidând legile gravitației și forțând limitele propriilor trupuri, toate astea înseamnă *Carmen Falinga*. Publicul e în delir.

Unii dintre noi, *tinerii critici*, privim încordați, mai luăm notițe, dar nu ne putem opri să dăm din picior pe ritmul nebun al muzicii.

Carmen Falinga, în ciuda unui exces de kitsch, strălucire și a unei evidente, dar fermecătoare, lipse de profesionalism în rândul actorilor, dar perfect din punct de vedere coregrafic și muzical, are prospețimea și energia pozitivă a unui spectacol protestatar, militant afectiv,reprezentând într-un fel confesiunea unei comunități în care erosul primitiv, muzica și dansul sunt sursele permanente de viață, dacă nu chiar rațiunea ei.

Dacă *Hair* ispășea vina unei Americi conservatoare, pudibonde a secolului trecut (asta o spune G. Banu într-un articol publicat în 1969 în revista *Secolul XX), Carmen Falinga* pare să ispășească vina unei Europe colonizatoare, atotcuprinzătoare, care acum, la ceas de reconciliere, se ridică în picioare și cu ochii în lacrimi aplaudă, aclamă și se înclină în fața a 40 de tineri artiști africani zâmbitori, fericiți și care, ferice de ei, sunt lipsiți de calvarul unei memorii seculare.

Am ales să scriu despre aceste două spectacole, pentru că au fost și cele mai discutate în cadrul seminarului, provocând o suită de dileme și controverse referitoare la criteriile de definire și de încadrare a unui spectacol, despre sensurile social-politice pe care astfel de spectacole le pot surprinde, și, nu în ultimul rând, despre poziția criticului în astfel de situații. Am surprins aici tipuri diferite de discurs și de receptare, colegii mei vesteuropeni fiind preocupați mai mult de mesajul în sine al pieselor, empatizând, ca și publicul francez, de altfel, cu forța și claritatea mesajului scenic, care uneori poate eclipsa unele lipsuri în ansamblul acțiunii. În spirit dialectic, grupul est-european a insistat pe o analiză de substanță centrată pe spectacol ca act scenic, mai puțin interesat în definirea și încadrarea în canoane a spectacolului de teatru.

Ce a însemnat, totuși, acest seminar pentru mine? Un colocviu dinamic, cosmopolit care m-a învățat o lecție foarte importantă: aceea a dezrădăcinării (în chiar sensul promovat de Scarpetta), a smulgerii de sub tentația nostalgic-arhaizantă față de o *alma mater* utopică, o lecție neideologizantă despre cum trebuie să eviți ideologia, izolaționismul și chiar naționalismul. În aceeași ordine de idei, acest stagiu a avut rolul benefic de a mă dezbăra de unele prejudecăți, m-a învățat să nu mai pun etichete și să mă împotrivesc oricărui tip de discurs etnocentrist.

Teatrul se face peste tot în lume și nu doar în țările europene cu tradiție, în India nu există doar *Khatakali,* cum nici în Japonia nu se face doar *Kabuki* sau *Nô,* în Iran nu au loc numai lapidări și războaie, ci se face și teatru experimental, existând o generație de tineri regizori foarte talentați și informați, Polonia nu înseamnă doar Grotowski sau Kantor, cum nici Lituania sau Republica Moldova nu înseamnă doar teatru populist, popular, desuet.

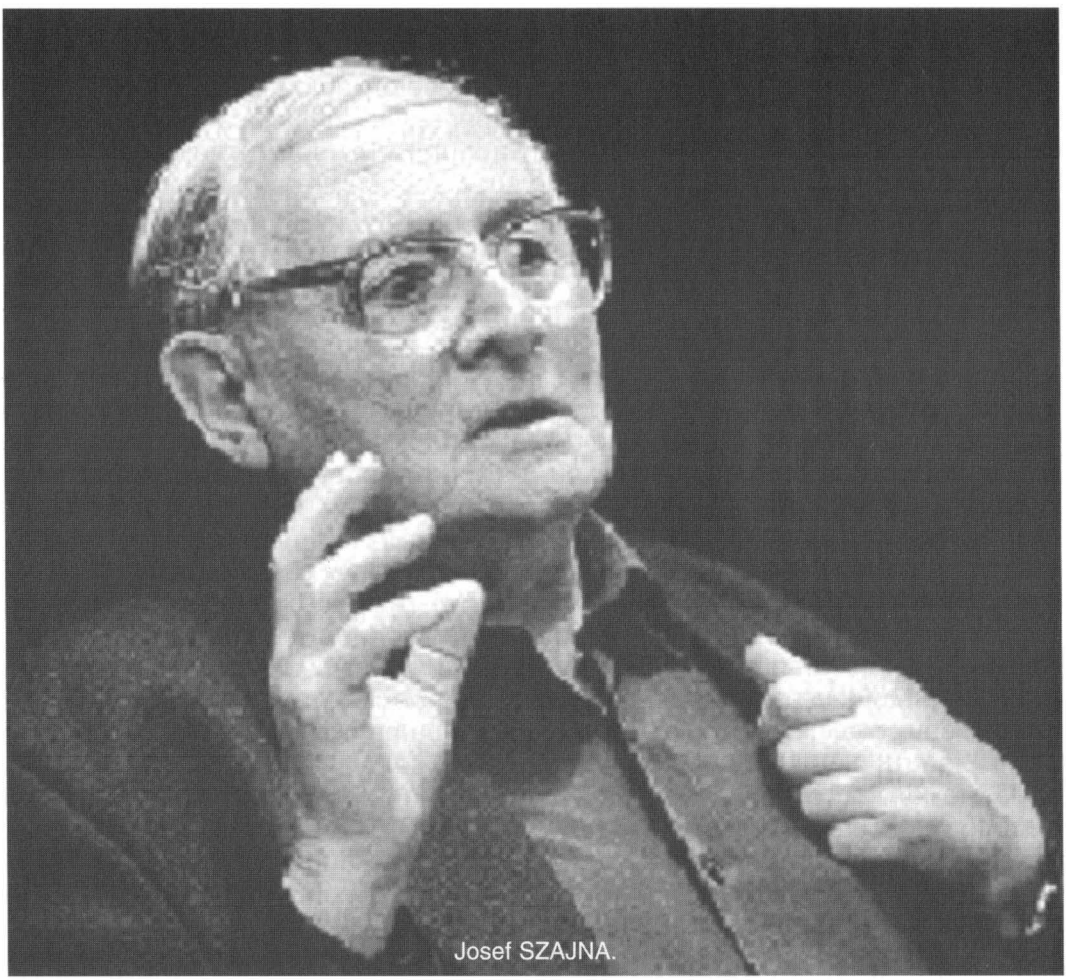
Există ceva ce ne-a adus pe acești 12 oameni la acest festival: patima pentru teatru, plăcerea de a vedea teatru, de a scrie și de a vorbi despre teatru jumătate de zi, o obsesie maladivă pentru un fenomen, care pentru cei dezinformați este desuet, dar care te poate duce până acolo încât să ajungi să nu mai distingi între teatru și lume, și să cazi frânt după o zi încărcată pe un fotoliu roșu, să bei o bere dulce frantuzească, să închizi ochii pentru câteva minute și să te imaginezi/identifici cu regele Ubu, stăpânul, sclavul și amantul Thaliei, amiral-șef, căpitan-șef, critic-șef...

NE-AU VIZITAT

Raluca TULBURE

Descătușarea... lui Szajna

Venirea lui Jozef Szajna la București ar fi trecut aproape neobservată dacă „zvonul" sosirii lui nu s-ar fi răspândit cu viteza luminii, chiar în timpul Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale". Meritul trecerii lui prin Capitală se datorează Teatrului Masca, directorului Mihai Mălaimare (sprijinit de Institutul Polonez), care a inițiat un program numit „Măști europene la «Masca»". Proiectul are drept obiectiv instituirea unui dialog între public și creatori, între teatrul românesc și cel european. După cum mărturisea Mihai



Josef SZAJNA.

Mălaimare, „un obiectiv subadiacent constă în afirmarea școlii interpretative românești de teatru bazat pe discursul nonverbal, în peisajul și tendințele mișcării teatrale europene". În fiecare an va fi invitată o personalitate marcantă din lumea teatrală și o trupă de teatru care va prezenta un spectacol, vor avea loc *wokshop*-uri, se vor purta discuții între creatori, actori și un public avizat sau doar consumator de teatru de gest, pantomimă și mișcare corporală.

Începutul a fost făcut cu spectacolul *Débbalage/**Deșcătușarea***, prezentat de Teatrul „Wanda Siemaszkowa" din Rzeszow (Polonia) în regia lui Jozef Szajna. Artist plastic, scenarist, teoretician al artei teatrale, dramaturg, sculptor, scenograf, grafician, remarcabilă personalitate a vieții culturale poloneze, adeseori comparat cu Grotowski sau Kantor, pentru puternicele transformări vizuale ale realității în simbolism metaforic, Szajna impresionează prin modestie. În vârstă de 83 de ani, arestat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial pentru colaborarea cu mișcarea de rezistență, condamnat la pedeapsa capitală, dar salvat de un comandant cu vederi liberale care i-a comutat pedeapsa cu lagărul, trecut pe la Auschwitz și Buchenwald, Szajna a pus bazele unui teatru propriu în 1971, unde și-a promovat ideile artistice. „Teatrul vizual narativ", „teatrul vizual", „teatrul viziunilor" reprezintă un tip inovator de teatru bazat pe imagine, uneori deosebit de puternică, plină de semnificații și de sens.

Descătușarea este un spectacol montat pentru prima dată în 1967, dar care străbate timpul prin modernitatea imaginilor, prin actualitatea mesajului: degradarea lucrurilor care se petrec în individ, pasivitatea lui, ura lui vizavi de oameni și fapte. Suntem asemenea eroilor-bufoni, ne ascundem în spatele unor măști pentru a fugi de răspundere. Adevărurile rostite pe scenă sunt atât de amare încât ne-ar fi foarte ușor să le ocolim, dar plecăm din sală marcați de mesaj: nu fiți pasivi, oameni buni, nu lăsați viața să treacă pe lângă voi! Decorul este un imens ecran de hârtie în spatele căruia actorii devin umbre, pentru ca apoi fiecare să creeze o breșă și să ne prindă în joc până la final când, prieteni fiind, vor să împartă cu noi ouă fierte și mâncate tacticos, cu poftă, pe acordurile lucrării *Aleluia* a lui Haendel. Și ei bufonii, și noi, spectatorii, ne-am „descătușat" de tot și de toate pentru a putea s-o luăm de la capăt. Un spectacol impresionant prin imagine, pentru că textul a rămas o necunoscută pentru cei necunoscători ai limbii polone, dar imaginația și cunoștințele vagi ale altor limbi slave ne-au făcut să citim printre rânduri. Actorii Malgorzata Machowska, Katarzyna Slowska, Piotr Napieraj, Barbara Napieraj, Kazimierz Motylewski și Pawel Wisniewski sunt remarcabili prin mobilitate, prin jocul expresiv, intens, inventiv, sunt ajutați și de un machiaj bine realizat care caracterizează și mai bine fiecare personaj în parte.

Un eveniment teatral, o întâlnire de excepție, care poate ar fi trebuit să aibă parte de o mediatizare mai agresivă. Oricum, noua, cocheta și moderna sală a Teatrului Masca a fost plină „ochi" de cei care s-au luat după un „zvon" și nu le-a părut rău.

Teatrul „Wanda Siemaszkowa" din Rzeszow (Polonia) – Descătușarea. **Scenariul și regia: Jozef Szajna. Distribuția: Malgorzata Machowska (*Înger cu aripa ruptă*), Barbara Napieraj (*Idiotul frumos*), Katarzyna Slomska (*Cea cu sfoara roșie*), Kazimierz Motylewski (*Poetul*), Piotr Napieraj (*Ologul*), Pawel Wisniewski (*Bufonul*). Data reprezentației: 11 noiembrie 2005.**

Gina ŞERBĂNESCU

Cullberg Ballet şi dansul reinventat

La începutul lunii decembrie, 2005, la Sala Mare a Teatrului Naţional din Bucureşti, compania suedeză „Cullberg Ballet" a prezentat tripticul *Aluminium*, cuprinzând pe lângă acesta (care dă titlul spectacolului), în coregrafia lui Mats Ek, piesele *Empty House* şi *Negro con Flores*, semnate Johan Inger, actualul director artistic al companiei, care este una dintre cele mai importante din lume.

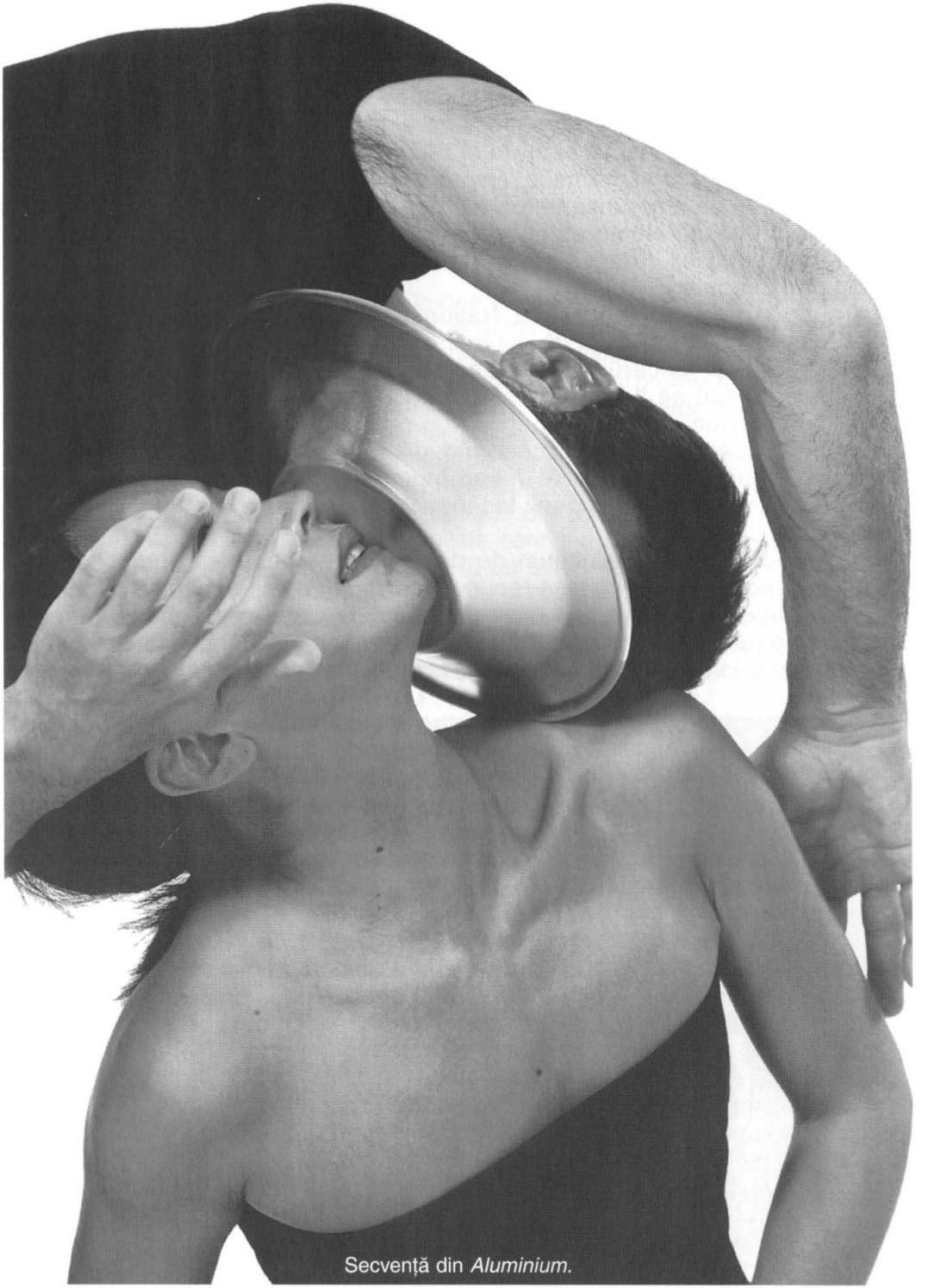
La finalul spectacolului, în locul oricăror abordări personale, mi-a venit în minte o consideraţie relevantă pentru ceea ce văzusem: „În lumea aceasta, stă în firea jocului doar, a jocului de artist sau de copil, să facă să fie şi să facă să piară, să înalţe şi să distrugă, mereu cu aceeaşi inocenţă. Şi tot aşa, asemenea artistului şi copilului, se joacă şi focul veşnic viu, înălţând şi distrugând cu inocenţă [...]. Nu vreun orgoliu vinovat, ci instinctul jocului fără încetare cheamă la viaţă alte lumi. Copilul îşi aruncă adesea jucăria, dar o reia curând, mânat de un capriciu inocent. Dar atunci când construieşte, el pune laolaltă şi plăsmuieşte după o lege şi o ordine interioară"...Sunt cuvintele lui Nietzsche, aflate în acord cu credinţa lui într-o divinitate care aşază la baza lumii dansul...Ce pot să mai adaug, pe lângă această evidenţă a reconstruirii, recompunerii, căutării, spargerii în fragmente nicicând nerecuperabile de lume, pe lângă copleşitoarea claritate la care fusesem martoră? Ar trebui să spun ceva despre ce s-a întâmplat realmente pe scenă, dar înainte de asta e nevoie de unele amintiri, de o vizită în universul unui om care a marcat istoria dansului.

În mesajul transmis de Ziua Internaţională a Dansului în 2003, Mats Ek afirma că „dansul nu este viaţa în sine, dar el păstrează vie fiecare mică parte care compune marele întreg". Fidel acestei concepţii, Mats Ek a revigorat arta dansului prin faptul că a recitit, că a regândit unele dintre cele mai importante balete clasice, arătând că se poate inventa un nou limbaj coregrafic, în consonanţă cu contextul contemporan, în condiţiile în care esenţa poveştii rămâne nealterată.

S-a spus că nimic nu e nou sub soare, că istoriile se repetă. Prin modul în care a impus regândirea baletelor tradiţionale, începând cu *Giselle* (în 1982) în viziunea sa, Mats Ek demonstrează că, în esenţă, istoria este „bântuită" de aceleaşi poveşti, dar, pentru a putea rămâne în contact cu mesajul lor, cu ceea ce ele transmit realmente, este nevoie de o aşezare a lor într-o formă inedită, de găsirea unor noi modalităţi de a le spune, de inventarea unui limbaj adecvat vremurilor şi oamenilor care primesc mesajul respectiv.

Universul coregrafic al lui Mats Ek prezintă anumite note definitorii: o estetică a urâtului corelată cu un umor cinic. Ironia muşcătoare intervine puternic tocmai atunci când tragismul poveştii atinge apogeul.

Momentul *Aluminium* prezentat în cadrul turneului efectuat de Cullberg Ballet la Bucureşti, păstrează caracteristicile esenţiale ale dansului impus de Mats Ek: limbajul coregrafic este foarte clar, povestea este spusă cu umor, dramatismul se declanşează din gesturi simple. *Aluminium* este o creaţie



Secvență din *Aluminium.*

despre rezistență, afirmă Mats Ek, nu neapărat în sens politic, ci în sensul refuzului de a ceda tentației de a lua lucrurile de-a gata, împiedicând schimbarea, evoluția.

Aluminium este încadrat, deloc întâmplător, de două momente coregrafice semnate de Johan Inger, diferite din punct de vedere al concepției, dar unitare în spirit. *Empty House* este o creație în care mișcarea alternează cu un statism grăitor, e o poveste despre căutare și recompunere, prezentată dinamic, dar în același timp sobru și dramatic. *Negro con Flores* are mai multă teatralitate, e străbătută de un umor încântator, e o poezie dansată, în care joaca actorilor cu lumina provoacă efecte estetice minunate. Cele două creații ne dezvăluie un coregraf complex care, ca și în cazul lui Mats Ek, impune un limbaj caracterizat prin claritate.

Tripticul prezentat pe scena Naționalului ne-a arătat cu limpezime că atunci când cineva are ceva de spus și o face fără echivoc, mesajul îl confiscă totalmente pe cel căruia îi este adresat, cu condiția să existe ochi care să vrea să vadă, sau să fie învățați să vadă ! Desigur, Cullberg Ballet e o companie din care fac parte dansatori de un profesionalism desăvârșit. Mats Ek are geniu (de ce să ne mai ascundem după epitete ?), iar când la conducerea Baletului Cullberg a fost așezat Johan Inger s-a știut prea bine în mâinile cui este lăsată soarta unei companii legendare. Toate datele converg spre o concluzie evidentă...

Orice spectator cu minimum de disponibilitate lăuntrică spre ceea ce a transmis spectacolul, trebuie să recunoască sincer că ce a văzut îl cuprinde și pe el, că (raportat acum la firul logic al tripticului), viața e o permanentă reconstruire, că e nevoie să amortizăm tragismul prin râs și dinamica uneori haotică a vremurilor prin opriri sugestive, printr-un statism din care ritmul nu își retrage prezența.

Există o coerență evidentă în spectacolul prezentat de Cullberg Ballet. Nu are sens să analizăm gesturi și să căutăm neapărat să descifrăm fiecare mișcare. Pentru că ne-am întâlnit cu o atmosferă ce se menține încă puternic în zona suprarealismului, putem să ne creăm o colecție de stări susținute gestual și să conchidem că din momentul *Empty House* trebuie să reținem că putem sălășlui în armonie cu ceea ce suntem realmente numai atunci când am epuizat, cel puțin conștient, toate posibilitățile de recompunere ale propriului eu (adică niciodată, pentru că cercul nu se închide nicicând, asta ne spune finalul primului moment coregrafic). Mai departe, aflăm, de la Mats Ek, prin *Aluminium,* că putem rata șansa de a zbura dincolo de limite și riscăm să nu găsim deschiderea spre ceea ce am putea deveni, dacă nu avem grijă de propriile gesturi, de semnificația obiectelor ce ne înconjoară, dacă nu suntem atenți și uităm să opunem rezistență unei redundanțe ce amenință o lume în care cuvântul „consum" e la ordinea zilei.

Finalul tripticului (*Negro con Flores*) ne propune o revelație prin joc, e o încununare a ceea ce s-a spus prin creațiile anterioare. Umorul cunoaște un crescendo, teatralitatea este mult mai mare, dar, sub ochii noștri, gesturile aruncă nenumărate posibilități de interpretare, jocul devine frenetic, lumea se năruie, se recompune, zâmbetul se preschimbă hohot, se sparge și dintr-o dată se reconstruiește, cu nenumărate posibilități latente, pentru ca totul să poată fi luat de la capăt ...

CARTEA DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

Istorie trăită

Colegii din revista *Familia* de la Oradea ai criticului Dumitru Chirilă, care ne-a părăsit breasla și toate cele pământești în acest an, au strâns într-un volumaș o parte din cronicile sale publicate cu regularitate în paginile ei timp de 38 de ani, între 1965 și 2003. Sarcina selecției i-a revenit prețuitului critic și profesor orădean Mircea Morariu, care, sub titlul ***Teatru, fragmente dintr-o istorie trăită***, le-a grupat în trei așa-zise capitole sau secțiuni: „Teatrul din Oradea", „Mari regizori", „Prin teatrele din țară" (Biblioteca Revistei *Familia,* Oradea, 2005). Socotind că „Dumitru Chirilă a rămas fidel concepției lovinesciene în conformitate cu care proba de foc a criticului, cea în urma căreia îți dobândești autoritatea în profesie, este cea a onestității și a caracterului", dânsul subliniază prestigiul de care s-a bucurat printre cronicari și oameni de teatru, „iubit și prețuit deopotrivă de actori, regizori și scenografi, chiar dacă uneori fișa postului i-a cerut să producă și supărări". Și știm bine cât de ușor se nasc ele în fapta asta subiectivă și efemeră care se numește creație teatrală...

Dumitru Chirilă a fost licențiat al Facultății de filosofie, Secția ziaristică, redactor la ziarul *Crișana* între 1960–1965, redactor la revista *Familia* din 1965 și redactor-șef adjunct din 1987, cu Premiul UNITER în 1998. Consecvent comentator al manifestărilor teatrale locale și din țară, pe care le-a consemnat cu predilecție în paginile revistei orădene, dar și în alte publicații literare și de specialitate. Cu un dezvoltat simț al evaluării artistice, al argumentației temeinice, eleganță a stilului și ingenioase asociații uneori. *Scrisoarea pierdută* din 1979 ia alura unui „bâlci al deșertăciunilor" pe scena orădeană, în *Diogene câinele* de Dumitru Solomon „planează peste întreaga operă un demon teoretic, aflat mereu în prim-plan", *Fontana Trevi* de Gian-Lorenzo Bernini e un spectacol afectat de „o umbră de neîmplinire, dând impresia că se lasă văzut printr-un geam aburit", rigoarea construcției și precizia detaliului din *Aniversarea* de Harold Pinter tind să răcească sentimentele în „palate de gheață", „Or, teatrul fără afecte riscă să devină frigid". În mai multe rânduri evocă planul *interiorizării* în creația unui personaj, alteori „proiecția pe ecranul eternității". Scrie

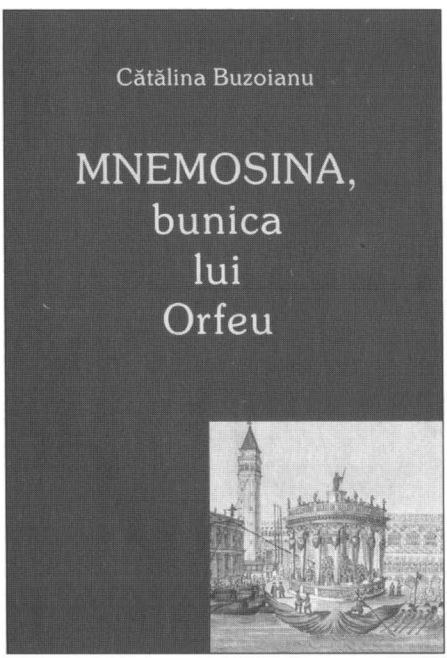
despre personalități regizorale și, în bună măsură, aprecierile sale au valoarea unor eseuri. Sesizează, în cazul lui Vlad Mugur și al altor regizori reveniți în țară după Revoluție, că anii de exil le-au facilitat și „o anumită libertate interioară pe care artistul și-o asumă... eliberarea de orice reflex restrictiv", ceea ce „este ca aerul a cărui puritate nu se vede, ci se simte prin respirare", iar despre spectacolul testamentar *Hamlet* al rafinatului regizor, care n-a mai apucat să-și vadă premiera, „meditație profundă despre viață și moarte", precizează că maestrul „evită exprimările rezolute... și operează cu numeroase sugestii, cu aluzii și, mai ales, cu numeroase ambiguități ce conduc spre un alt titlu din opera sa scenică, pirandellianul *Așa este (dacă vi se pare)*.

Conectat cu pasiune și competență la viața teatrală a țării, nu numai a propriei urbe, Dumitru Chirilă a fost un cronicar de autentică vocație, care și-a respectat statutul și i-a respectat, la rândul lui, pe artiști și confrați. Din 2003, o boală nemiloasă l-a împiedicat să mai scrie. Și o istorie trăită cu exemplară probitate la flacăra teatrului s-a frânt brusc, dureros, tragic.

Marina CONSTANTINESCU

Despre ape și visări

La începutul anilor '80, făceam și eu cozi, ca toată lumea, la Teatrul Mic, ca să văd spectacolele Cătălinei Buzoianu. Și azi am rămas în relații cu câțiva amici cu care parcurgeam metri întregi coborând din Calea Victoriei spre teatru, pe lângă „Berlin" și Casa Armatei. Deși trăiam în plină isterie a cozilor și toți eram sătui până peste cap de toată batjocura, pe aceste trasee predomina un soi de calm și o predispoziție teribilă spre conversație. Detalii, gesturi, scenografii avangardiste, tăieturi pe text, roluri mari, actori mari, mari de tot, momente memorabile. Exista acolo, pe scenă, o forță teribilă, obsedantă. Și o fascinație a ei care mi se părea că este dublată de forme de ludic regizoral, de evadare din sine, din lumi, evadare care nu se poate face decât prin căutare, aventură, experiment. Asumate pe cont propriu. *Maestrul și Margareta* – prima intrare a lui Bulgakov în conștiința publică de la noi – *Ivona principesa Burgundiei*, *Să îmbrățișăm pe cei goi*, *Doamna cu camelii*... Pe urmă, m-am mutat la Bulandra, când Cătălina Buzoianu a făcut această alegere. *Interviu*, pentru Gina Patrichi și Octavian Cotescu, *Dimineața pierdută*, *Uriașii munților*. În 1987, la Editura Meridiane au



apărut *Novelele teatrale*, o carte de regizor și de regie, o apariție foarte puțin obișnuită la noi, semnată de Cătălina Buzoianu. Mi-a dat-o unul dintre amicii de pe la cozi, de care pomeneam mai sus. O privesc și o răsfoiesc și azi. Un adevărat obiect de studiu pentru mine, un manual pur și simplu, care a ajuns destul de deteriorat, plin de semne și însemnări personale.

Au trecut de atunci optsprezece ani. Majoratul, ce mai! Și am citit a doua carte a Cătălinei Buzoianu, apărută în seria „Eseuri, cronici, însemnări teatrale" a Fundației „Camil Petrescu" și revistei „Teatrul Azi": ***Mnemosina, bunica lui Orfeu***. Trei cărți, de fapt, într-un singur volum, trei cărți scrise la intervale destul de mari de timp, prima dintre ele este chiar *Novele teatrale*, urmată de *Vaporul interior* și de partea a treia, care poartă titlul cărții. Trei scrieri diferite, analize, investigații teatrale și umane diferite, spații, universuri, culturi, portrete, studii, amintiri, experiențe. Și un singur autor: Cătălina Buzoianu. Am intuit întotdeauna un condei cu verb, o atitudine de scriitor în personalitatea acestei regizoare care știe ca nimeni altcineva să croiască scenarii și adaptări după romane, după texte neteatrale. Și, poate de aceea, nu m-am mirat prea tare când am descoperit vâna scriitorului. Informat, obsedat de cultură, de iubire, de disperarea cu care o caută oriunde, pe scenă, pe ape, prin tot felul de cotloane, prin lumini, prin umbre, prin cultul obiectelor purtătoare de amprentele ființelor, marcat de mari întâlniri, de povești, de un cuvânt, de o atitudine, cu un formidabil simț al detaliului, cu o emoție vibrantă, care țâșnește continuu, fără nici un fel de ostentație. Cartea aceasta este, pentru mine, o structură polifonică, cu o dinamică emoțională și culturală care te însoțește în toate formele călătoriilor prin apele teatrale, prin sinele autoarei. Este un popas intelectual în teme ale creației sale, în obsesiile cercetării profunde și meticuloase, extrem de interesante și incitante, este un instrument de studiu pentru cititorul avizat, este o confesiune acceptată, bine dozată și apărată între realitate și ficțiune. Așa cum îi stă bine unei proze adevărate. Fragmente întregi, mai ales din partea a treia, schițele de portret, partea de memorialistică, de observație fină și rafinată scot la iveală o prozatoare autentică, de calitate, cu un tip de umor dublat de ironie, mai tăioasă sau mai duioasă.

Când am terminat de citit cartea, pe la sfârșitul lui octombrie, am ieșit să mă plimb. Pe jos, fără mașină. Eram zăpăcită de unele coincidențe de gând, de unele interpretări de text, de iubiri comune, să le spunem... Lia, Gina, Strehler, Miriam. De astea știam. Nu știam de afecțiunea extraordinară față de Radu Penciulescu. Am mers kilometri pe jos, eu, care nu am mai coborât din mașină de șaisprezece ani, fără să-mi dau seama. Nu mi-am dat seama nici că vorbesc singură, nici că bântui prin case descompuse din Brăila sau de aiurea, că plutesc pe tot felul de ape care mă poartă și spre mine însămi, spre malul odihnitor unde vor fi în veci părinții mei și iubirea lor necondiționată, spre aventurile mele, spre iubirile mele, spre triști, izbânzi, întâlniri. Nu mi-am dat seama că sunt pe străzile Bucureștiului și nu într-o cârciumă dintr-un sat ardelenesc, unde l-am descoperit pe Radu Penciulescu și adorația mea pentru el. I-a spus cândva, de mult, la începuturile Cătălinei, când era tânără și neliniștită și punea în scenă *Pescărușul*, că va trebui să-l pună din nou, după ce va împlini patruzeci de ani... Așa a făcut, după '90, la Teatrul Mic. Un spectacol extraordinar. Înțelesese lecția umilinței, ținută de Penciulescu de mult, pe străzile Iașiului. O înțelesese pe Arkadina și pe Trigorin. Iar eu, acum, și după această carte-document și proză deopotrivă, după citirea acestui roman teatral, am înțeles-o, altfel, pe Cătălina Buzoianu. Și toate intersecțiile mele mai mult sau mai puțin întâmplătoare cu ea.

Și nici nu mi-am dat seama că pe străzile Bucureștiului m-a însoțit, ore, un pescăruș rebel.

Anca MĂNIUȚIU

Teatrul spaniol extrem-contemporan: efervescență și vitalitate

Editura Fundației Culturale „Camil Petrescu" și a revistei „Teatrul azi" ne face un excepțional cadou de sfîrșit de an: o nouă colecție, consacrată dramaturgiei europene de ultimă oră, inaugurată printr-o carte elegantă, substanțială, intitulată ***Teatru spaniol contemporan.*** Este vorba de o antologie, realizată de Ioana Anghel și Andreea Dumitru, care își propune, după cum aflăm încă din primele rînduri ale prefeței semnate de Andreea Dumitru, să aducă în atenția oamenilor noștri de teatru texte din dramaturgia actuală a unei mari culturi, contribuind astfel la repararea unei regretabile și inexplicabile absențe. Volumul s-ar fi putut însă intitula, fără nici o emfază *Teatru spaniol extrem-contemporan*, avînd în vedere că cele șase piese, aparținînd unor autori diferiți, au fost publicate și/sau jucate (două dintre ele fiind încă inedite în spaniolă), între 1993 și 2005*. După cum, studiul consistent și extrem de bine documentat al Andreei Dumitru – axat pe istoria recentă a teatrului spaniol, analizînd subtil și nuanțat liniile de forță care îl irigă astăzi, precum și prezentările făcute autorilor, semnate tot de ea, și conținînd nu doar date seci, biobibliografice, ci și elemente analitice, cu deschidere înspre poeticile acestor dramaturgi ai noului val spaniol – apropie antologia de standardele unei autentice ediții critice.

Fie că adoptă o perspectivă diacronică sau sincronică, principiile care stau la baza alcătuirii unei antologii sunt întotdeauna extrem de importante, deoarece, prin însăși structura sa selectivă implicită, orice carte de acest fel este, inevitabil, și restrictivă. De aceea, este esențial ca materia sa multiplă să fie reprezentativă pentru domeniul abordat, adică să fie purtătoarea unui mesaj cultural, să acceadă la valoarea unui reper simbolic, să fie, în sensul propriu al termenului (dar, de ce nu, și în cel figurat), o *avangardă* care pătrunde într-un teritoriu necunoscut, urmând a fi cucerit (sedus!) și permițând „înaintarea" restului „trupelor". O antologie inteligent și competent concepută, care să întrunească toate aceste criterii, nu poate fi imaginată ca rezultat al unui travaliu rapid și superficial, ca o juxtapunere aleatorie și haotică de texte. Pentru ca ea să-și îndeplinească menirea, o astfel de întreprindere nu poate fi dusă la bun sfîrșit decît printr-o sondare în profunzime a fenomenului și, totodată, printr-o cunoaștere *in extenso* a acestuia, într-un context socio-cultural dat. Este cazul celor două autoare ale volumului de față, al căror merit este acela de a respecta regula de aur a oricărei antologii ce adoptă perspectiva sincroniei: îmbinarea criteriului valoric, al reprezentativității, cu acela al pluralității viziunilor.

Toți cei șase autori (născuți între 1957 și 1965), **Ernesto Caballero, Sergi Belbel, Yolanda Pallín, Antonio Álamo, Rodrigo Garciá** și **Juan Mayorga**, ilustrează strălucit tendințele actuale ale dramaturgiei spaniole, cu specificul generat de apartenența lor geografic-spirituală la cultura madrilenă, andaluză sau catalană. Toți cei șase sunt adepții „scenocentrismului", fiind implicați și în practica scenică sau în cercetarea teatrală, iar faptul că piesele lor se joacă, bucurându-se de

succes, constituie pentru noi și un indiciu prețios referitor la „starea" teatrului viu din Spania. Aproape toți se afirmă în urma participării lor la un important concurs de texte pentru autori până în 30 de ani, inaugurat în 1985, câștigând, la diferitele ediții ale acestuia, prestigiosul premiu purtînd numele unui personaj al scriitorului Ramón del Valle-Inclán: *Marchizul de Bradomín*.

Citind textele celor șase *bradomineses* și prefața Andreei Dumitru – excepțională radiografiere a fenomenului teatral spaniol de azi, dublată de analiza constantelor și variantelor sale tematice, stilistice și estetice – ai bucuria unei revelații și, în același timp, îți este cu neputință să te sustragi sentimentului de amărăciune care te copleșește. Pentru că, inevitabil, prin ricoșeu, privirea ți se întoarce la peisajul nostru teatral, care, prin comparație – și cum, Doamne, ai putea să te abții să compari – îți apare dezolant și derizoriu, erodat, pe de o parte, de absența funcționalității și credibilității instituțiilor menite să-l susțină, de letargia, indiferența, incompetența factorilor de decizie și, pe de altă parte, de dificultățile imense – materiale, administrative, birocratice – cu care artiștii autentici se confruntă. Energia care ar trebui investită în construcția de proiecte și instituții eficiente, durabile, în cercetare și creație se risipește în frustrări și resentimente, în diletantism și veleitarism, în acțiuni mai degrabă demolatoare, decît constructive, în derizorii „războaie culturale" și „biologice", a căror miză nu mai este una ideatică sau estetică, ci aceea a câștigării unei puteri simbolice.

Reflectare și emanație a unei societăți, cultura nu poate fi despărțită de mentalul acesteia, nici de convulsiile, de orice natură ar fi ele (sociale, politice, economice) care o străbat. Cu atât mai mult, teatrul, ca artă comunitară, ca artă vie, ce nu se poate împlini decît *aici și acum*, ca artă care își trăiește acut fragilitatea și efemerul, este cutia de rezonanță cea mai sensibilă, mărturisind despre „sănătatea" unei comunități. De aceea *boom*-ul teatral spaniol de astăzi este, în mod incontestabil, consecința directă a renașterii spirituale și culturale ale cărei premise au apărut după moartea lui Franco (1975), o dată cu democratizarea societății spaniole, înlăturarea cenzurii și instaurarea unei politici coerente și responsabile de descentralizare și încurajare a sectorului cultural. Toate acestea au favorizat regenerarea teatrelor publice, crearea a numeroase grupări de teatru independent și alternativ, înființarea unor prestigioase centre de învățământ de specialitate, festivaluri și premii importante, promovarea cercetării teatrale, crearea unor ateliere de dramaturgie, conduse de maeștri, promovarea noilor limbaje scenice și spectaculoasa afirmare (cantitativă și calitativă) a dramaturgiei autohtone. Polii acestei extraordinare efervescențe fiind, în principal, Madrid și Barcelona.

Departe de orice idealizare, viziunea fascinantă pe care ne-o prezintă Andreea Dumitru este aceea a unei culturi teatrale de o extremă vitalitate, ai cărei protagoniști înțeleg să-și împlinească vocația dramaturgică și scenică cu profesionalism și dedicație, afirmîndu-și crezurile estetice, morale și sociale sub semnul acceptării pluralității și diversității.

Estetica dramaturgilor care figurează în antologie confirmă, dar și problematizează conceptul de „generație" (ca entitate biologică și cultural-spirituală), cu toții aparținînd curentului denumit, mai mult sau mai puțin inspirat, de către un critic, „teatrul angajat al postmodernității" și vizând „o restaurare a realității". Este vorba însă de abordarea realist-poetică a acesteia, în afara oricărui naturalism grosier, generată de trăirea și asumarea dureroasă a ceea ce ne înconjoară (fie că e vorba de tarele unei societăți, de tragediile istoriei, de violența și alienarea omului sau de incapacitatea sa de a comunica). Un soi de hiperrealism, care

exclude orice dogmatism şi militantism, critică socială sau morală, cultivând un anume mister şi deschiderea, sugerată sau afirmată, înspre o anume metafizică.

Dincolo de diversitatea mijloacelor lor de expresie şi a structurilor lor dramatice, piesele celor şase (impecabil tălmăcite de Ioana Anghel, Luminiţa Voina-Răduţ, Delia Prodan şi Iulia Buttu) ne propun, fiecare, întoarcerea la o simplitate incitantă, epurată de artificii, la cuvânt şi la un altfel de narativitate. Eşafodajul acesteia este solid, de o remarcabilă coerenţă, oricare ar fi modalitatea aleasă de autor: construcţie eliptică sau secvenţială ***(Auto*** de Ernesto Caballero, un soi de *Huis clos* postmodern, în care infernul nu mai e reprezentat de agresivitatea şi violenţa celuilalt, ci tocmai de indiferenţa lui, de opacizarea şi obnubilarea fiinţei; ***După ploaie*** de Sergi Belbel, care poate fi citită şi ca o parabolă a fragilităţii umane, a alienării unde, paradoxal, numai fantasma morţii sau ameninţarea apocaliptică mai pot stârni vitalitatea personajelor; ***Motivele lui Anselmo Fuentes*** de Yollanda Pallín, unde sub aparenţa unui dialog realist, anodin, se strecoară incertitudinea, enigma existenţială); deconstrucţie ***(Agamemnon*** de Rodrigo Garciá, partitură monodramatică, născută dintr-un violent delir, sufocat de ură, nebunie şi răzvrătire împotriva a ceea ce înseamnă societate de consum); sau o structură mai degrabă clasică, în care se insinuează elemente de metateatralitate ***(Bolnavii*** de Antonio Álamo, unde protagonişti sunt Hitler, Stalin şi Churchill, prinşi în patologia jocului cinic cu viaţa şi cu moartea, sau ***Hamelin*** de Juan Mayorga, care aduce în discuţie nu doar pedofilia, ci problematizează capacitatea de reacţie a societăţii şi rolul civic al presei.)

Nu putem decît spera că, prin incitanta şi autentica lor teatralitate, aceste texte îşi vor găsi regizorii care să le împlinească scenic, după cum ne dorim ca acest prim volum remarcabil să fie urmat de altele, care să ne pună în contact cu faţa nevăzută, adeseori pe nedrept ignorată, a dramaturgiei europene de ultimă oră.

* După cum se menţionează în prefaţă, optând pentru preluarea titlului unui volum publicat, în 1987, de Editura Univers, autoarele antologiei au ţinut, în mod explicit, nu doar să relanseze „un concept controversat şi flexibil", ci să sublinieze, chiar şi în sens polemic, „ideea unei continuităţi necesare".

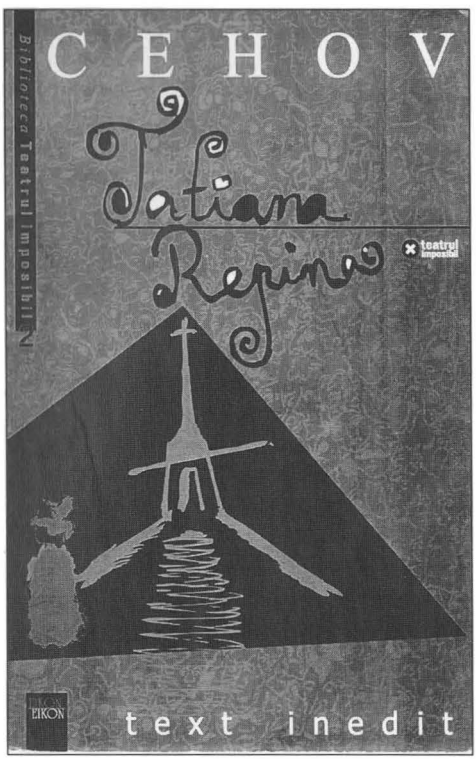
Gabriela MIHALACHE

Lecţia lui Anton Pavlovici Cehov pentru postmoderni

Există printre bine cunoscutele piese de teatru cehoviene cel puţin un text care, stând sub stigmatul nereprezentativităţii, a rămas multă vreme într-un vid de păreri critice, de altfel, foarte prielnic pentru receptarea sa. Judecând după anul apariţiei (1889), ***Tatiana Repina*** *(dramă într-un act)* ar trebui situată printre aşa-numitele piese non-cehoviene; în acelaşi timp, prin existenţa ei excentrică, piesa se apropie mai mult de un cald schimb de replici în culisele marilor teatre, între doi celebri scriitori ruşi. „Îţi trimit acest dar ieftin şi nefolositor pe care ţi l-am promis [...] Am scris-o dintr-un foc şi m-am grăbit, de aceea a ieşit o chestiune

foarte ieftină. Pentru că m-am folosit de titlul tău, dă-mă în judecată.", îi scrie A.P.Cehov editorului și dramaturgului Aleksei Sergheevici Suvorin. Mai mult, manuscrisul dramei nu s-a păstrat, iar primul tiraj, apărut la tipografia lui Suvorin, de doar două exemplare, confirmă ipoteza dialogului și a complicității celor doi dramaturgi. Există și un motiv pertinent pentru care textul inedit al lui Cehov intră atât de discret în circuitul creațiilor dramatice ale perioadei sale – piesa este una de atmosferă; nespecific pentru Cehov, personajele rostesc rar, replici scurte și fără continuitate – un procedeu mai aproape de sensibilitatea dramaturgiei celei de-a doua decade a secolului XX, timp în care refrenul invariabil din planul secund domină scena. La ridicarea cortinei, deslușim limpede că ne aflăm în mijlocul unei ceremonii religioase de cununie, după ritul ortodox. Pe parcursul ei conflictul dramatic se prefigurează sub forma unei proiecții – e un spectru, la fel ca și personajul care îl declanșează. Cititorul modern recunoaște aici o diversiune tipică farsei, dar contemporanii lui Cehov și-ar fi ascuțit, probabil, tăișurile simțului lor critic la cea mai timidă intenție de erezie.

Tatiana Repina este un model de intertextualitate autentică și spontană, lipsită de artificialitatea adoptării unei anumite maniere de a scrie, așa și nu altfel. Cehov își propune să răspundă confratelui Suvorin, autor al unei piese omonime (din păcate, necunoscută cititorului de teatru de la noi), printr-un epilog. Preia personajele sale și le pune față în față cu ignoranța lor, dar mai ales le induce frica. Filonul principal al dramei seamănă mult cu tipul de compoziție al contemporanilor noștri, dar demersul cehovian e mai profund. El are intenția de a împleti conflictul într-un hipertext, pe care dramaturgul îl prefigurase deja în *Cântecul lebedei* (1887) – și de a arăta ce este un personaj, cum poate persista imaginea unui caracter după lăsarea cortinei, care este substanța acelor făpturi imaginare care bântuie încă multă vreme universul scenic în căutarea arhetipului.



În piesa lui Suvorin, spectatorul asistă la moartea violentă a Tatianei Repina, redare tipică, liniară a feminității victimizate care alege sinuciderea în locul umilinței de a fi trădată în dragoste. El știe că își asumă o convenție, poate reface mental profilul acestui caracter, îl vede urmărit de destinul marilor vinovați cu Eriniile dezlănțuinte pe urma sa. Cehov preia personajul din acest punct și îl sublimează. Din convenția teatrală rămâne o stare, o umbră îndoliată care bântuie catedrala, oftând, la cununia fostului său soț. Dispare psihologismul, conflictul nu este unul realist – el se naște din interiorul acestei stări care se exteriorizează prin frică și culminează cu deconspirarea personajului care vrea să fie salvat de moartea pe care și-o alesese, de prototipul său *„Doamna în negru:* M-am otrăvit... din ură [...] (*își rupe toate hainele de pe ea*) Salvați-mă! "

Această dezlănțuire împotriva convenției teatrale este urmărită fără replică de trupa de actori, dintre care cel mai bine reliefat este Comediantul. Actul scenic poate fi înțeles ca o lecție de teatru pentru actori – mai potrivit aici ar fi histrioni – obișnuiți să îmbrace clasica haină a tipului, lecție, pe care Cehov vrea să i-o dăruiască contemporanului său.

Tatiana Repina devine, astfel, un text autoreferențial, a cărui substanță este viața scenei și a caracterelor. Poate acesta să fie motivul pentru care autorul său ar fi preferat anonimatul și chiar distrugerea manuscrisului, aflându-se în acel moment în căutarea unei formule artistice convingătoare. Creația ulterioară a lui A.P. Cehov, cea care l-a și consacrat ca dramaturg, abandonează acest tip de joc teatral, dar el va fi recuperat de scriitorii secolului XX, adus în lumina modernității și împins ca bulgărele de zăpadă până la experimentul contemporan. Oricare ar fi lentilele prin care ne propunem să citim textul lui Cehov – ca joc, ca diversiune sau ca dramă într-un act, așa cum ne propune autorul – rămâne aceeași stare care-l străbate de la prima la ultima replică. Și aceasta este lecția pe care dramaturgul sfârșitului de secol XIX o oferă postmodernității.

A.P. Cehov, *Tatiana Repina*. Traducere C.C. Buricea-Mlinarcic, Editura Eikon, Colecția „Biblioteca Teatru Imposibil", carte-obiect, Cluj-Napoca, 2003.

Ficțiunile lui Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa descoperă în teatru un alt mod de a crea iluzii, mai aproape de natura evanescentă a închipuirilor, decât proza și, de aceea, mai greu de atins. Preocuparea scriitorului peruan de a surprinde pe o peliculă, și ea imaginară, momentul solemn al întâlnirii dintre realitate și fantasmă este cunoscută din romanele care i-au adus notorietatea. Aceeași căutare îl va urmări și în piesele pentru scenă, scrise în plină maturitate artistică, când formula sa literară era deja consacrată.

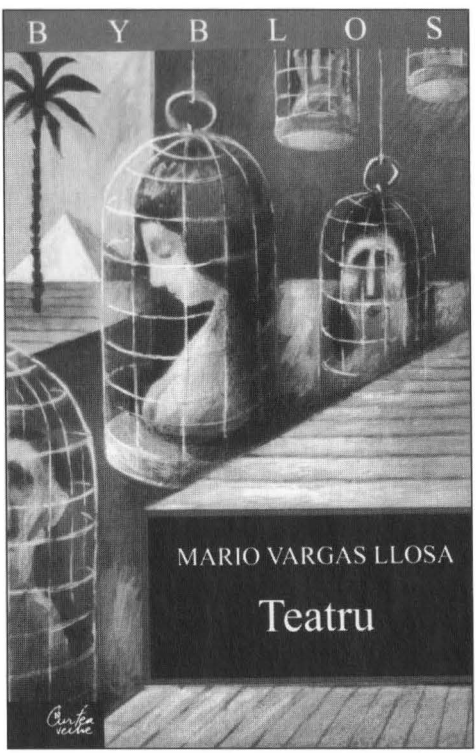
Cele trei piese, reunite în volum pentru prima oară în limba română sub un titlul generic – ***Teatru***, sunt concepute pornind de la ideea că substanța epică a prozelor poate fi redusă la un nucleu conflictual, în care viața însăși și povestea ei își joacă ultima carte. Această oscilare între epic (fapt) și poetic (imaginar) plasează dramaturgia lui Mario Vargas Llosa în sfera experimentului; autorul nu este preocupat nici un moment de adoptarea limbajului dramatic, ci de adecvarea mijloacelor scenice la postulatul lui, potrivit căruia ficțiunea naște „omul complet", cu minciuna și adevărul său.

Toate cele trei piese sunt construite pe două planuri – epice la originea lor. *Domnișoara din Tacna* (1981) se coagulează în jurul unui personaj recuperat din biografia scriitorului. Spectatorul are prilejul să privească simultan camera din casa bunicilor, intrând în intimitatea unei familii din Lima anilor '50, cu iubiri, decepții, gelozii răzbunătoare – și un laborator al alchimistului, camera visătorului Belisario, care scrie și rescrie destinele personajelor, le face să alunece între vârste, stări și experiențe, cu voluptate și fantezie. Altfel spus, dramaturgul ne pune sub ochi radiografia unei iluzii. Spectatorul asistă la nașterea unei povestiri, trecând prin toate etapele ei, văzând cum unele proiecte se spulberă și altele se

conturează din pur hazard. „Întotdeauna te va uimi la fel obârșia asta ciudată, inexplicabilă a istoriilor. Se înfiripă din lucruri pe care le crezi uitate și pe care memoria ți le servește când te aștepți mai puțin, numai pentru ca imaginația să vină să le trădeze.", spune Belisario, odată cu lăsarea cortinei.

Însăși concepția despre timp a lui Mario Vargas Llosa intră în contradicție cu natura textului dramatic. El revine asupra personajelor, le corectează din mers unele trăsături, le aruncă, după cum cere logica povestirii, nu și a scenei, din prezent în trecut și invers, într-o manieră imprevizibilă – e un păpușar prea preocupat de soarta marionetelor sale și copleșit de prea multe sfori pe care trebuie să le mânuiască sub ochii spectatorilor. Pare chiar intimidat de atâtea indiscrete priviri și, probabil, din așa o fâstâceală, uită că timpul în teatru nu este reversibil, că esența reprezentației este unicitatea și că nimic nu poate fi recreat o dată ce a apucat să fie rostit pe scenă. Dar este atras în acest joc de o forță, pe care vastele desfășurări epice nu i-o dădeau – aceea a vizualului, care-i creează impresia de lume pipăibilă și deci de certitudine. Tot dintr-o meteahnă de prozator, Mario Vargas Llosa zăbovește în amănunțite descrieri ale personajelor și ale decorurilor. Cele din urmă au, la rândul lor, propria poveste – pe care ar trebui să o știm încă înainte de ridicarea cortinei. Sunt camere ale familei, cu tradiție, mansarde intime în care se deapănă amintiri sau dulci locuri ale pierzaniei.

Kathie și hipopotamul (comedie în două acte) – 1983 – însoțită de un prolog intitulat *Teatrul ca ficțiune*, reia întâmplări și personaje romanești. Acțiunea – adică inventarea poveștilor – se desfășoară într-o mansardă pariziană. Aici Kathie și Santiago Zavala – un condeier plătit cu ora – scriu și înregistrează pe bandă istorii pentru o viitoare carte de aventuri, le reiau, le refac, descoperindu-se vulnerabili și încercând fiecare să rescrie dintr-un anumit punct, propria biografie. Cei doi autori vin din lumi diferite, dar, în mansarda izolată, declamă, plâng sau exultă de fericire, adoptă pe rând toate registrele genului dramatic și, cel mai important, se întorc mereu la ceea ce sunt. Povestea se țese în jurul vieților lor, iar cei doi sfârșesc prin a deveni complicii acestei mistificări a realității, care este ficțiunea.



Ultima piesă din volum, *Chunga* (1986) este și cea mai apropiată de natura dramaticului. A scrie este, de această dată, înlocuit cu a vorbi – a inventa povești. Chunga este un personaj feminin cu adevărat savuros, o barmaniță căreia îi place să observe, din spatele tejghelei, reacții și ticuri ale clienților. Al doilea plan, paralel cu cel al barului, este camera ei de la etaj, unde, ca în *Trei nopți cu Madox* a lui Matei Vișniec, visele și ororile personajelor au chip. Aici se refugiază cu Meche, tânăra atrăgătoare pe care o cumpără pentru o

noapte de la un împătimit al jocurilor de noroc, și tot către acest abis se îndreaptă în transă cei patru vizitatori fideli ai barului, urmăriți de himera lor.

Senzația de experiment este accentuată și de nevoia lui Vargas Llosa de a-și prefața piesele prin eseuri despre teatru sau despre ficțiune, explicând cu acest prilej demersul său artistic, asemeni unui literat pedant, care se teme că ar putea fi greșit înțeles. Dacă scriitorul nu își asumă un astfel de risc, alege să înfrunte un pericol cu mult mai mare – acela de a îngropa însăși iluzia, singurul personaj metaforic al pieselor sale.

Obsesia de a radiografia ficțiunea și de a scoate la iveală firele ei iluzorii îl urmărește și ca dramaturg. Pentru textele de scenă acest fapt este cel puțin paradoxal. Scrisul și metafora scrisului sunt cele două coordonate între care se situează piesele lui Vargas Llosa. Într-un mod surprinzător și derutant, teatrul său devine un prilej de interiorizare, se naște din condei și nu din percepții, când de fapt starea lui firească este reprezentarea în imagini, care trebuie să îl conducă implacabil la exteriorizare și răbufnire.

(**Mario Vargas Llosa, *Teatru***, Editura Curtea Veche, București, 2005, Colecția „Byblos". Traducere Mihai Cantuniari și Alina Cantacuzino, 288 pagini).

Nicolae PRELIPCEANU

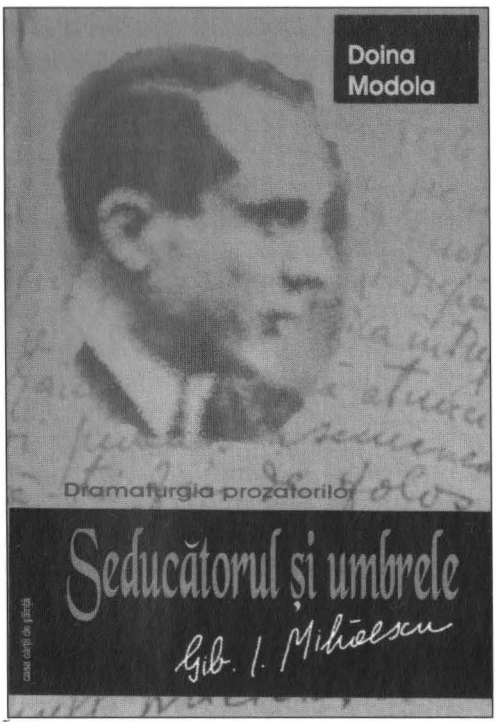
Doina Modola și seducătorul: o carte despre Gib. I. Mihăescu

Critic de teatru și profesor universitar, Doina Modola se află în postura de specialist în literatura română și în teatru și dramaturgie, atunci când se aplică, în modul cel mai serios-universitar-clujean, asupra operei dramatice a lui Gib Mihăescu, îndeobște citat ca romancier interbelic de prima linie. Sau, ca să fim sinceri, și dacă prima e ocupată de un Rebreanu și un Sadoveanu, atunci a doua linie, a romancierilor înnoitori, și, ca să forțez puțin limba română, modernizatori. În fond, civilizatori, dacă acceptăm că modernizarea nu e decât o nouă treaptă a civilizării.

Volumul pe care Doina Modola l-a publicat la editura clujeană Casa Cărții de Știință face, cred, parte dintr-o serie pe care autoarea ne-o propune, căci supratitlul său spune clar: „Dramaturgia prozatorilor". Abia apoi vine și titlul, din care am extras în propriul meu titlu, al acestor rânduri, unul dintre cuvintele mai atractive: ***Seducătorul și umbrele. Gib. I. Mihăescu***. Ce-i drept, Gib Mihăescu nu a avut șansa de a pătrunde în conștiința publică românească, interbelică, firește, ca dramaturg, în ciuda faptului că prima sa piesă terminată, după fragmentul *Don Juan*, *Pavilionul cu umbre*, unde tema Don Juan se reia, s-a jucat cu succes, având-o ca interpretă principală feminină pe inegalabila, marea artistă Marioara Ventura. În prealabil, piesa fusese citită de autor în prezența unor „grei" ai vremii: Liviu Rebreanu, Victor Ion Popa, Cezar Petrescu, Caton Teodorian, Corneliu Moldovanu, V. Al. Jean, ba chiar a sculptorului de faimă, Oscar Han. După o elaborare de trei ani: 1924–1926, piesa se mai numea

încă, destul de învechit, „Am ucis păcatul", și avea patru acte. Entuziasmul celor care au ascultat eminenta interpretare – căci Gib. I. Mihăescu a dat ceea ce s-ar numi azi un „spectacol-lectură", dar ca *one-woman-show* – nu i-a împiedicat să-i sugereze scurtarea ei de un act, ceea ce noul dramaturg a și făcut. Faptul că o actriță ca Marioara Ventura s-a arătat mai mult decât interesată de text, interpretând cu dăruire rolul principal feminin, ar fi putut anunța nașterea unui nou important dramaturg. Dar, așa cum observă Doina Modola, gloria lui Gib Mihăescu dramaturgul a ținut până la a doua piesă, *Confrații*, o satiră care n-a mai fost jucată, cum nereprezentată a rămas și următoarea piesă, pe care autorul *Rusoaicei* a scris-o, în același timp, 1926–1927, *Sfârșitul*. Ceea ce reușește Doina Modola în analiza sa amănunțită și din toate unghiurile imaginabile, inclusiv cel psihanalitic, proaspătă cucerire a literelor românești în deceniul trei al secolului trecut, este reconstituirea evenimentelor din jurul textelor scrise de Gib Mihăescu, dar și una a epocii, fascinantă pentru cei care vor să știe cum a început totul. Cum adică totul? mă veți întreba. Dacă nu o veți face, nu-i nimic, o fac eu în locul dvs. Tot ceea ce a evoluat apoi spre post-proletcultism, spre fazele ulterioare ale literaturii române împotriva cenzurii comuniste, chiar în timpul existenței acesteia. Recunoaștem, de asemenea, „lucrăturile" confraților, invidia activă tipică pentru mediile literare românești de ieri și de azi, probabil și de mâine, probabil și din alte zări. Eșecul nedrept al unui dramaturg care ar fi putut – cine știe? – duce înainte literatura românească pentru scenă, un moment mai devreme, un moment, adică vreo câteva decenii, este circumscris de autoarea cărții cu mare exactitate, aparent fără intenție polemică, dar sugerând una dintre carențele esențiale ale temperamentului național, ce are drept consecință o păguboasă risipă a valorii.

Doina Modola își scrutează subiectul în adâncuri, cu un ochi de critic, dar și cu unul de femeie care are privilegiul disecării unui Don Juan fie și numai virtual, cum ar fi fost Gib Mihăescu. Dacă putem bănui, încă înainte de a citi cartea, cine e „seducătorul", umbrele, aflăm, sunt date de subconștient, dar și de existența jungienelor „anima" și „animus" în subconștientul bărbătesc și în cel feminin. Umbra femeii în viața interioară și în cea exteriorizată a lui Gib I. Mihăescu are un rol important, așa cum o demonstrează nu numai proza sa, nuvela *La „Grandiflora"*, romanele *Rusoaica* și *Donna Alba*, ci și piesele sale, asupra cărora încă nu s-a aplecat nici un regizor actual. N-ar fi, probabil, lipsită de interes tentativa de recuperare dramatică a acestor piese, reiese din cartea Doinei Modola, *Dramaturgia prozatorilor. Seducătorul și Umbrele. Gib I. Mihăescu*. O carte de ținută academică certă, dar atractivă prin adâncimile pe care le aduce la suprafața lecturii chiar pentru aceia care nu intenționează neapărat să învețe ceva în acel moment.



Mircea MORARIU

Sincretismul ca factor de modernitate

Ispititoare încă din titlu, cercetarea academică a Oltiței Cîntec, ***Estetica impurului – Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic***, la origine o izbutită teză de doctorat, devenită carte și apărută în 2005 la *Princeps Edit* din Iași, îi oferă cititorului numeroase motive de satisfacție. Premisa cărții ține de indubitabilul fapt că, la ora actuală, câmpul epistemologic se înfățișează într-un proces în plină efervescență, că experimentul se amplifică și se diversifică, de unde și imposibilitatea dar și dorința de a-l surprinde într-o perspectivă integratoare. Iar o abordare a sincretismului ca stimulent întru modernizare, ca practică și realitate a teatrului se dovedește o dată în plus o confirmare a faptului că, aproape fără excepție, practica generează teoria și nu invers. Asta în pofida faptului că mai toții creatorii de noi formule teatrale au reflectat în texte teoretice și și-au împărtășit în scris gândurile asupra esenței inovațiilor pe care le-au propus. Dar indiferent de chipul în care s-a făcut cunoscut sincretismul în teatru, mai cu seamă după 1950, el înseamnă înainte de toate o reîntoarcere, mărturisită sau nu, la originile înseși ale acestei arte milenare, deopotrivă macrosemn și concentrare de elemente permutabile, artă combinatorie întru reușita căreia un rol capital îl va deține fenomenul bogat în consecințe care e apariția și, mai apoi, precizarea funcțiilor regizorului. De altminteri, încă din *Argumentul* cărții, autoarea observă că „*vinovat* de cucerirea noilor teritorii este regizorul, creatorul care, în căutarea celor mai neașteptate căi de a se exprima scenic, a preluat din alte arte tot ceea ce a crezut că îi va fi util estetic". Așa încât, Oltița Cîntec, percepând sincretismul ca „fenomen de globalizare estetică" își va organiza cercetarea pe un dublu palier. Unul preponderent teoretic, menit să elucideze esența conceptelor, altul practic, al exemplificării, axat pe decelarea specificității individualităților creatoare ce au inventat cu scopul declarat de a reîmprospăta spiritual o artă a cărei natură este îmbogățirea perpetuă a mijloacelor de expresie din dorința amplificării propriei sale expresivități și a lărgirii evantaiului mijloacelor prin care se obține efectul de spectacol. „Finalitatea a fost evidențierea fenomenului de sincretizare a artelor, ca principală modalitate de îmbogățire a teatralității, prin teatralizarea artelor plastice (cu efectul apariției teatrului-imagine, *happening*-ului, teatrului multimedia), teatralizarea motricității (teatrul gestual, teatru-dans) , teatralizarea spațiului, a arhitecturii (teatrul ambiental), teatralizarea inanimatului (teatrul de animație, de obiecte, teatrul mijloacelor combinate), teatralizarea circului (teatrul ecvestru, teatrul ambulant), a muzicii (teatrul instrumental)". Am transcris această amplă frază fiindcă ea mi se pare că îndeplinește rolul nu doar al unei simple declarații de intenție, anunțând planul cărții, dar și pentru că în ea aflăm enunțată subtextual o relație biunivocă. Firește că toate formulele enunțate aici au condus la perpetua revigorare a teatrului, dar nu e mai puțin adevărat că ele s-au manifestat sub forma unui „împrumut cu restituire", fie și numai pentru motivul că și celelalte

arte au beneficiat, la rândul lor, de însemnele teatralității. Spectacolul de operă, bunăoară, își datorează revitalizarea implicării regizorilor de teatru în înfăptuirea lui și în modificarea, adesea din temelii, a esteticii sale. Dar de aici începe, firește, o altă carte ce așteaptă să fie scrisă. Sigur e că demersul Oltiței Cîntec e unul ambițios, de anvergură intelectuală, iar, întru împlinirea lui, autoarea a îmbinat experiența de spectator, de om ce călătorește prin țară și prin lume spre a vedea și a reflecta despre teatru, cu cea de cititor care, prin intermediul cuvântului tipărit, dorește să fie la curent cu inovații și concepte pe care le înscrie într-o riguroasă perspectivă diacronică. Normal, o seamă de experiențe ori experimente au avut un randament funcțional scăzut, au dispărut de la sine, au suferit de epuizare prematură, în vreme ce altele s-au dovedit a fi mai mult decât niște simple efemeride, supunându-se unor transformări generatoare de alte și alte descoperiri. E, de altminteri, în portofoliul de descriptori minimali ai teatrului respingerea programatică a încremenirii.

Primul capitol al cărții, *Orizonturi conceptuale*, după ce revine o clipă asupra distincției clasicizate dintre" teatru ca literatură și teatru ca spectacol", urmărește revoluțiile estetice din deceniile postbelice, pornind de la ipoteza, pe care o socotesc corectă, în conformitate cu care „nici o altă perioadă istorică nu s-a concretizat prin atât de multe revoluții în planul cunoașterii cum s-a concretizat secolul trecut". Era, așadar, de așteptat ca acest val de revoluții să determine modificări de substanță în gramatica spectacolului de teatru. Impurul, respectiv concretizarea lui estetică, sincreticul, nu a fost nicidecum semnul unui fenomen de alterare, ci unul de amalgamare pozitivă și sincronizare fericită ce a condus la extensia noțiunii de teatralitate și la înmulțirea mijloacelor prin care se instituie aceasta. Metisajele artistice au fost, la urma urmei, condiția, nu întotdeauna și garanția, valorii. De aceea Oltița Cîntec reține ori zăbovește doar asupra acelor fenomene, nume, realități ce au depășit condiția de șoc și au adus cu ele un cuantum de inovație autentică.

Doctrinele regizorale ce au prins contur în primele decenii ale secolului trecut (Artaud, Appia, Meyerhold, etc) au pregătit zămislirea unor fenomene noi precum teatrul-imagine (temeinic analizat în paginile cărții), *happening*-ul, inserția fenomenelor multimedia, teatrul ambiental, teatrul gestual, teatrul mijloacelor combinate, ș.c.l. Studiate ca sumă și împletire de direcții, coexistând adesea într-un obiect prin excelență intertextual cum e teatrul, chiar dacă uneori au dat semne a intra într-un conflict ideatic, aceste noi formule au ilustrat permanentul balans între ieri și mâine ce asigură însăși perenitatea teatrului. De fiecare dată, autoarea concretizează cu peniță de critic de teatru descrierile ca și felul în care, în sincronie ori decalaj, noutățile s-au repercutat în teatrul românesc, cititorul găsind serioase comentarii la spectacolele lui Andrei Șerban ori ale Cătălinei Buzoianu, ale lui Mihai Măniuțiu sau ale lui Victor Ioan Frunză, ale lui Tompa Gábor, Alexandru Darie și Alexandru Tocilescu, ale lui Radu Afrim (se pare, un preferat al autoarei, judecând după dimensiunea analizei la câteva dintre spectacolele sale, mai cu seamă la *Trei surori*) , ale lui Dan Puric, Răzvan Mazilu sau Sergiu Anghel. După numărul de pagini rezervat fiecărui fenomen în parte poți deduce nu doar amploarea materialului documentar de care s-a slujit cercetătoarea, ci și gusturile ei, fapt ce personalizează cercetarea.

Nu încape îndoială că fiecare capitol din volumul Oltiței Cîntec ar putea reprezenta sursa unei cărți separate. Nu e însă în planul autoarei să epuizeze subiectele. Sigur e că exercițiul intelectual la care ne invită cartea are darul deloc neglijabil de a îndemna la dezvoltări, reflecții și lecturi viitoare.

Oltița Cîntec, *Estetica impurului – Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic,* Editura Princeps Edit, Iași, 2005.

Un Dumnezeu de Actor

Brașov, sâmbătă, 19 noiembrie, ediția a XVII a Festivalului de Dramaturgie Contemporană. Urmăresc cu sufletul la gură, pasionat, mereu surprins de nuanțe, jocul a doi mari actori – Alexandru Repan și Mircea Andreescu – protagoniștii spectacolului cu piesa *Vizitatorul*, montat pentru Teatrul „Nottara" de regizorul Claudiu Goga. Am neșansa ca exact în fața mea să se fi instalat echipa TVR care, firește, dorește să-și facă meseria. La rândul meu, doresc și eu să văd cât mai mult și cât mai bine, nu doar pentru că sunt critic de teatru, ci pentru că ceea ce se întâmplă pe scenă e cu adevărat fascinant. Dar despre spectacol, vă las să aflați mai multe de la colegul sau colega ce îi va scrie cronica, sau chiar de la mine, dacă citiți *Familia.* După aplauze, urmează lansarea cărții scrise de eminentul critic de teatru Constantin Paraschivescu, ***La porțile ficțiunii cu Mircea Andreescu***, editată de revista „Teatrul azi" și Fundația culturală „Camil Petrescu". Vorbesc Claudiu Goga, vizibil emoționat, dar și bucuros că spectacolul „ a prins", Florica Ichim ce nu se dezminte, lăsându-și să evolueze verva și talentul histrionic. Constantin Paraschivescu, om de o modestie exemplară, dar scump la vorbă, spune și el câteva cuvinte. Pare jenat că trebuie să o facă și în loc să se grăbească să-și aducă singur laude, mai curând se scuză. Mircea Andreescu, aflat pe scenă, îi ascultă pe toți și pare a-i judeca. Sunt convins că toți cei strânși acolo sunt ușor derutați. E invitat să ia cuvântul. Și vorbește cum îi e felul. Onest, nedornic să exceleze la capitolul oratorie, cu dragoste de adevăr, un adevăr pe care îl rostește și acum, chiar dacă unora s-ar putea să nu le cadă bine. În fond, teatrul se joacă pe scenă, nu în viață. Din felul în care îi mulțumește lui Constantin Paraschivescu și Floricăi Ichim înțeleg că omul acesta taciturn, aparent antipatic, e fericit. Dar fericirea sa nu e nicidecum de fațadă, teatralizată. Primesc cartea în dar de la colega Andreea Dumitru, dar nu mai am răgazul de a obține cuvenitele autografe căci trebuie să prind trenul spre Oradea. A doua zi dimineață, încep să o citesc. Iar primele douăzeci de pagini sunt teribile și emoționante. E vorba despre o scrisoare-confesiune adresată de Mircea Andreescu criticului ce dorea să scrie o carte despre el, scrisoare în care actorul își rememorează copilăria și adolescența. Personajul ce se confesează a fost, ceea ce se cheamă, „ un copil fără copilărie" și „un adolescent fără adolescență", prea degrabă destinat să se confrunte cu greutățile vieții. Tonul pare a se însenina doar atunci când Mircea Andreescu evocă serile pe care le-a petrecut în adolescență la teatru. Ghiciți unde? În sala Teatrului de Stat din Oradea, unde tocmai se înființase Secția

Română. Întâlnirea cu spectacolele semnate de Corneliu Zdrehuș, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu și Dan Alecsandrescu (în unele a evoluat ca figurant) par să fi fost decisive pentru elevul Andriescu (sic!) Mircea, care, pregătit de Dan Alecsandrescu, va izbuti să intre la Institutul de teatru. Nu există în viață coincidențe? Ei, uite că există! Sunt silit să întrerup lectura spre a merge la Teatru, unde tocmai începe Săptămâna ce aniversează cei 50 de ani de existență ai respectivei trupe.

Revin acasă cu gândul de a relua cititul cărții. Găsesc între paginile ei o poveste mozaicată, atent orchestrată de Constantin Paraschivescu, care nu s-a mulțumit să realizeze un simplu interviu, să întocmească o teatrografie și să decupeze fragmente din cronici. Face adevărată operă de cercetare. Știe să asigure demersului său altitudine intelectuală. Și asta nu pentru a se pune în evidență pe sine, ci spre a-i face o cuvenită și pe deplin meritată reverență celui despre care scrie. A răscolit biblioteci în căutare de articole și cronici, a recitit cărți spre a reface vremuri și situații, pentru a ajunge la adevăr și a lămuri concepte teoretice. Poate și pentru că Mircea Andreescu nu se dovedește doar un actor temeinic – din stirpea rară a celor ce-și iubesc cu adevărat profesia și o slujesc cu devotament chiar și atunci când ea nu le asigură premii și onoruri – ci și un fin observator al vremurilor și întâmplărilor, al oamenilor pe care i-a cunoscut despre care vorbește fără false precauții. Nu-i e teamă că vorbele sale i-ar putea înmulți neprietenii, că ar putea demola mituri (Sică Alexandrescu), că ar putea intra în dizgrația autorităților pe care chiar le-a înfruntat când acestea tare se grăbeau să-l debarce din fruntea Teatrului „ Sică Alexandrescu" pe tânărul și destoinicul director Claudiu Goga. L-a respectat pe profesorul său, A. Pop Marțian, dar nu i-a plăcut stilul „ fă ca mine !". L-a preferat pe asistentul de atunci, Octavian Cotescu. O nedreptate l-a făcut să vină la Brașov, Teatrul de aici a devenit „ Teatrul lui", dar asta nu înseamnă că vorbește despre istoria lui doar la superlativ. Propria lui carieră o evaluează cu spirit critic și cu înclinație spre teoretizare. Sigur, dacă nu i s-ar fi făcut respectiva nedreptate, ar fi fost un bun profesor de teatru, chiar la Facultatea pe care a terminat-o. Dacă Mircea Andreescu își rememorează cariera, Constantin Paraschivescu i-o comentează cu lux de amănunte și cu autentic spirit de critic de teatru, atent la nuanțe, convins că un cuvânt nelalocul lui poate face extrem de rău și că în această profesie, contrar a ceea ce se spune de obicei, graba nu face treaba, ci o strică.

După 1990, Mircea Andreescu a fost invitat să joace și la București. A făcut-o cu mare profesionalism, fără complexe ori spirit provincial, animat de același spirit critic și de echilibrul ce i-au jalonat întreaga carieră. Nu supraevaluează respectivele momente și vorbește cu drag, dar fără patetisme ieftine despre Vlad Mugur și fericita lor întâlnire de la „Odeon". Moldoveanul acesta (s-a născut la Suceava) , dar care și-a petrecut aproape întreaga viață în Ardeal, este, așa după cum l-a numit cândva, într-o discuție cu autorul cărții, actorul Dan Săndulescu „un Dumnezeu de Actor." Și știți ce rol a jucat Mircea Andreescu în seara în care a fost pusă pe piață cartea ce i-a fost dedicată? L-a jucat dumnezeiește chiar pe Dumnezeu.

Constantin Paraschivescu – ***La porțile ficțiunii cu Mircea Andreescu***, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi", București, 2005.

Constantin PAIU

Portretul comediantului

Cea mai de curând-dăruită carte de Sorina Bălănescu prețuitorilor de povești adevărate despre teatru se cheamă ***Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu***. O carte despre o legendă adevărată: dacă n-ar fi (fost), nu s-ar povesti!

Acest răsfățat al publicului, ne dovedește autoarea, era un încăpățânat nonconformist. Relația lui cu scena și cu sala nu se alinia normalității de drept comun. Avea *ritmul lui* (neiertător față de „fie cum o fi"), avea *știința lui* (singulară) în modelarea vocii, în sublinierea nuanței cu ajutorul privirii și al gestului clipitor-mărunt. Spectaculozitatea apariției sale (ovaționată) pe scenă sau a trecerii sale (cu alai) pe stradă (unde ieșenii îl salutau cu prietenie, socotindu-l *al lor*, la fel cum *al lor* era Teiul de la Copou și tot *a lor* Bojdeuca lui Creangă, din Țicău), această spectaculozitate repudia, paradoxal, ostentația; totul se petrecea astfel pentru simplul și bunul motiv că Miluță Gheorghiu nu încăpea în tiparele obișnuite. Asupra acestei existențe artistice, scăpărând necontenit surprize, se apleacă, riguros și metodic, Sorina Bălănescu, într-o dublă ipostază: de istoric și de critic teatral.

Într-un fel, cartea despre Miluță Gheorghiu se așază în prelungirea unei imediat-anterioare radiografieri făcută altei prezențe de neuitat a scenei ieșene, *Margareta Baciu*; în intervalul a mai puțin de doi ani, autoarea consemnează, comentat, pentru știința noastră și a altora, istoriile a două traiectorii actoricești fără de care teatrul românesc ar fi fost, neîndoielnic, mai sărac. S-a întâmplat ca acești doi remarcabili interpreți să se întâlnească nu doar pe scena venerabilei instituții teatrale ieșene; au fost alături, o vreme, și în viața cea de fiecare zi. Legatară, sufletește, a acestora doi, Sorina Bălănescu a scos la lumină, în două opuri de referință, biografiile deloc romanțate ale celebrului tandem, care, cum zice poetul, „s-a dus să moară puțin."

Cartea la care facem acum sumare adnotări nu respectă nici ea tipicul unui studiu monografic așezat ordonat pe o cronologie ascendentă. Sorina Bălănescu poartă reflectorul analitic, pe rând, asupra câte unui tronson definitoriu pentru personalitatea artistică a maestrului ieșean, izbutind, printr-o sever-supravegheată focalizare, panoramarea, din unghiuri simultane de contemplare, a drumului parcurs de actor începând cu prima sa mare izbândă, din 1924, cu rolul Albert, din *Cafeneaua cea mică* de Tristan Bernard și încheind cu rolul care avea să-l așeze, definitiv, într-o nobilă descendență a lui Matei Millo – *Cucoana Chirița*; și-a încheiat, de altfel, trecerea prin lumea magică a scenei cu acest rol, mereu reluat, ajungând să-l înfățișeze publicului de peste 1500 de ori. Între cele două repere defilează sutele de alte personaje cărora le-a dat viață Miluță Gheorghiu, cartea propunând popasuri mai insistente asupra acelora care l-au propulsat, continuu, spre superlativa prețuire a privitorilor. Ca dominantă a prezenței sale actoricești, ni se relevă

disponibilitatea manifestă pentru tipul de interpretare propriu Commediei dell'Arte, cu exersarea unei variante „adaptată la stilul popular" în *Cucoana Chiriţa în voiagiu*, ne spune autoarea. Combustia internă, pentru fiecare nouă apariţie, e maximă: „Domnul Miluţă Gheorghiu se risipeşte pe scenă, fără reţinere, nici rezervă", va nota profesorul N.I. Popa, pentru scurtă vreme director al Naţionalului ieşean.

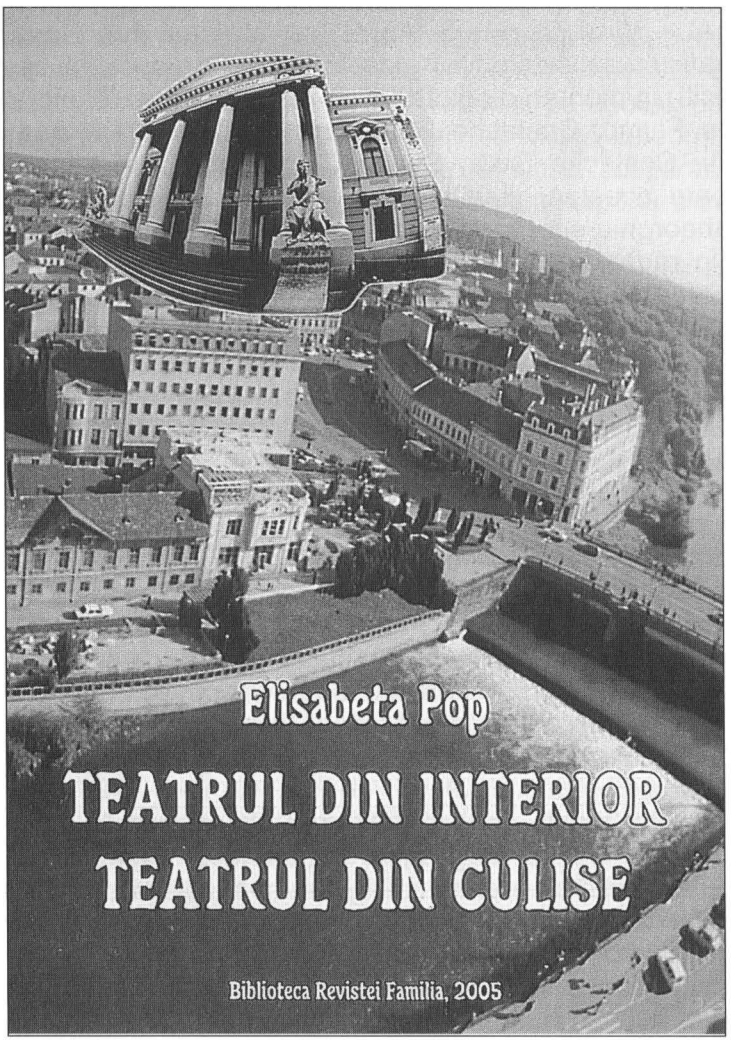
Această „risipire", continuă şi neiertătoare, este urmărită, pas cu pas, în carte. Pentru cititorul obişnuit cu truda documentării, performanţa Sorinei Bălănescu uimeşte şi, de la o vreme, chiar descurajează: puţini cercetători ar putea duce până la capăt o astfel de parcurgere meticuloasă a absolut întregului material informativ (care, în cazul de faţă, nu e defel uşor de depistat în arhive şi în periodice, nici uşor de obţinut în mărturii), care mai apoi să fie ordonat, prelucrat şi interpretat exemplar. Genurile de spectacol abordate (revistă, operetă, dramă şi comedie), repertoriul prin care s-a făcut cunoscut şi care l-a consacrat, regizorii cu care a lucrat, emblematici pentru teatrul nostru interbelic (între ei – Vlad Cuzinski, Aurel Ion Maican, Ion Sava, G.M. Zamfirescu), scenografii (cu deosebire Th. Kiriacoff, Traian Cornescu, Mircea Marosin), partenerii străluciţi, în montări elogiate (ei se numeau Elena Zamora, C. Vernescu-Vâlcea, Mişu Fotino, Costache Ramadan, Sandina Stan, Anny Braesky, Margareta Baciu, Costache Sava, Ştefan Ciobotăraşu, Ion Lascăr, Ştefan Dăncinescu...), toate acestea, şi altele, se adună în paginile cărţii, deseori viaţa lui Miluţă Gheorghiu suprapunându-se vieţii instituţiei însăşi, pe care a slujit-o fără nici un răgaz aproape cinci decenii. Comentariul Sorinei Bălănescu nu e unul brechtian; autoarea se implică în desfăşurarea întâmplărilor, trăieşte alături de actor izbânzile şi tristeţile lui, fără a aluneca însă nici un moment în păcatul literaturizării; consecvent cultivat este comentariul „la obiect". De un interes deosebit ne pare a fi capitolul consacrat unei analize a odiseii acelei Chiriţe gândită şi însufleţită de actor între octombrie 1930, când i s-a încredinţat pentru prima dată rolul, de către Aurel Ion Maican, şi iunie 1960, data ultimei dintre cele zece reluări-premieră, în direcţia de scenă a lui Victor Bumbeşti. Iar alte comentarii, la câteva dintre rolurile create, sunt neîndoielnice contribuţii la o posibilă şi îndelung-aşteptată scriere a *Istoriei Teatrului National „Vasile Alecsandri" din Iaşi.* Astfel: Farfuridi (*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale), Figaro (*Nunta lui Figaro* de Beaumarchais), Cezar (*Androcle şi Leul* de G.B. Shaw), Napoleon (*Madam Sans-Gêne* de V. Sardou, Carmencita Frocharda (*Două orfeline* de D'Ennery şi Cormon), Baba-Hârca (*Baba-Hârca* de Matei Millo), Mitică Popescu (*Mitică Popescu* de Camil Petrescu), Puntila (*Domnul Puntila şi sluga sa Matti* de B. Brecht). Şi, firească, Cucoana Chiriţa!

Alăturând acestora referirile la cele două distribuiri în film şi la cele şapte partituri dramatice imprimate pe bandă magnetică, alăturând şi excepţionala iconografie selectată, cartea migălită cu exemplară rigoare şi cu vădită dragoste de Sorina Bălănescu se alătură cu demnitate suratelor mai vârstnice din seria numită *Galeria Teatrului Românesc*, iniţiativă salutară a Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" şi a Revistei „Teatrul azi"; o carte frumoasă şi adevărată, dăruită spre bună cunoaştere celor de faţă şi celor viitori.

Oltița CÂNTEC

Dragoste necondiționată

Se spune că dragostea pe care o nutresc părinții pentru copiii lor este una necondiționată, pentru că, indiferent de înfățișarea fizică, de calitățile sau defectele pe care le au, de lucrurile bune ori de greșelile pe care le comit, părinții îi vor iubi cu egală măsură. Parcurgând cartea Elisabetei Pop, ***Teatrul din interior, teatrul din culise*** (Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2005), am constatat manifestarea aceluiași sentiment. Autoarea îi iubește necondiționat pe toți cei alături de care a pus umărul, și îl pune în continuare, la viața teatrală orădeană.



Tomul, mai mult decât substanțial, căci numără 530 de pagini, le și este dedicat *„Artiștilor, pe care uneori i-am iubit cu patimă și fără măsură, alteori i-am detestat cu convingere, dar niciodată nu mi-au fost indiferenți!"* Nici nu se putea altfel, pentru că Elisabeta Pop a trudit (folosesc trecutul întrucât s-a pensionat, fără ca asta să însemne că și-a mai potolit pasiunea pentru arta scenică) 30 de ani, ca secretar literar, la teatrul orădean și tot de trei decenii cunoaște foarte bine pulsul teatral transilvan și național.

Elisabeta Pop e o persoană extrem de tonică și cu o energie de invidiat. Acum a găsit răgazul să scrie această carte a cărei idee, o spune singură în „În loc de prefață", e veche de 30 de ani.

„Ideea acestei cărți e veche de treizeci de ani, de pe vremea când, dorind să aflu câte ceva de la colegii mei (actori, regizori, scenografi, critici) despre ei și despre munca lor, încercam să-i păcălesc, începând să-i întreb tot felul de lucruri minore, mărunte, despre ei și despre viața lor și, odată deschis... robinetul, apa gândurilor curgea nestăvilită. Și ajungeam invariabil la teatru." Tenace, Elisabeta Pop pornește la drum, convorbind cu și despre oameni de teatru ce i-au fost apropiați, cu artiști din diverse domenii, din diverse compartimente ale scenei, din diverse generații și diverse zone geografice. Rezultatul e un sumar mozaicat, în care apar, printre alții, actori (Ion Abdrudan, Petre Panait, Mariana Presecan, Dan Antoci), regizori (Al. Colpacci, Sergiu Savin), scenografi (Vioara Bara), secretari literari și critici teatrali (Dumitru Chirilă, Doina Modola, Mircea Morariu, Ion Parhon, Mariana Ciolan, Roxana Croitoru, Zeno Fodor, Mariana Voicu), scriitori (Ana Blandiana, Romulus Rusan, Pașcu Balaci), muzicieni (Iosif Herțea, Harry Tavitian) etc. Autoarea îi descoase bine pe fiecare, le adresează întrebări incomode, iscoditoare, îi portretizează, aruncând lumini, așa cum și titlul o spune, mai puțin obișnuite pentru public: din interior, din culise. Ceea ce se vede nu e întotdeauna roz-bonbon, sunt și răni, suferințe, orgolii, așa „ca la teatru", într-o lume a subiectivității ce tinde spre absolut. Meritul Elisabetei Pop e sinceritatea și afecțiunea cu care-și zugrăvește personajele și care fac lectura foarte intimistă, foarte plăcută. Apropo de personaje, lor le va fi consacrată următoarea lucrare a autoarei de la Oradea, intitulată *Personaje și actori. Actori și personaje*. O așteptăm!

Mircea GHIȚULESCU

În căruța lui Thespis

„Căruța lui Thespis" din antichitate și „căruța cu paiațe" din evul mediu sunt atelajele care au purtat prin bătrâna Europă, nu numai actorii cu decorurile și costumele lor, ci și gustul pentru teatru. Recent, prima dintre expresii a ajuns titlul unei cărți semnate de Ștefan Oprea, care s-a înhămat el însuși la ***Căruța lui Thespis*** cu aproape o jumătate de veac în urmă ca autor dramatic, istoric și critic de teatru. După atâta amar de vreme, nu dă semne că ar fi îndeplinit o corvoadă, ci e mai curios ca oricând, mai ferm în expresie și mai dinamic în varietatea unghiurilor de abordare a teatrului ca niciodată. Volumul său aduce delicioase detalii din istoria teatrului, comentează spectacole și evenimente diverse (festivaluri, colocvii teoretice), recenzează cărți și desenează portrete. Atenția este focalizată pe zona de reședință dar, fiind vorba de Iași, cercetările lui Ștefan Oprea sunt cum nu se poate mai relevante. Aflăm, de exemplu, că celebrul scenariu **100 de ani,** care face din I.L.Caragiale **părintele spectacolului omagial românesc**, nu s-a jucat numai la București, ci și la Teatrul Național din Iași la sfârșitul lunii aprilie 1899, în apropierea lui 10 mai, Ziua Regelui. Ștefan Oprea a reușit să descopere

Caietul-program unic editat cu acest prilej, în paginile căruia Caragiale teoretizează conceptul de spectacol omagial (el îl numea **revistă istorică**) într-un articol nesemnat, din care citãm următoarele: „Istoria văzută în timpul cel mai scurt şi prinsă în modul cel mai sigur, iată ce ne dă o revistă istorică [...] Se redeşteaptă şi se înmulţesc cunoştiinţele istorice şi se cultivă mulţimea în sensul naţionalismului adevărat". Încă o dată povestea cu „antinaţionalismul" lui Caragiale se cere verificată. Informaţiile spectaculoase nu se opresc aici. Ştefan Oprea are dovezi că premiera farsei **Conul** (şi nu Conu') **Leonida faţă cu reacţiunea** nu a fost la Bucureşti în 1912, ci la Iaşi, în 1893. Aşa sustine istoricul T.T. Burada care vorbeşte, însă, despre comedia **Republicanismul.** Să nu fie o încurcătură... Şansele unei confuzii sunt, totuşi, minime pentru că Ştefan Oprea nu obişnuieşte să lase ceva nedemonstrat, preferând excesul de argumente, nu numai în articolele de istorie literară sau teatrală, ci şi în analizele de spectacol. Pentru premiera cu **O scrisoare pierdută** de la Teatrul Naţional din Iaşi în regia lui Virgil Tănase, face o scurtă istorie a montărilor în capitala Moldovei a celebrei comedii electorale, începând din 1949 şi, după o cronică de întâmpinare şi alta de analiză a spectacolului, revine cu o cronică de sinteză în care opiniile sunt decantate la maximum, ba chiar şi cu o încheiere comparatistă în care analizează spectacolul cu aceeaşi piesă de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ în regia lui Nicolae Scarlat. După o atât de scrupuloasă documentare, este firesc să îi dai dreptate, ceea ce Ştefan Oprea abia aşteaptă. Criticul adevărat este o persoană care ţine morţiş să aibă dreptate. Dar „setea de dreptate" trebuie să răsară din fiecare propoziţie, din fiecare raţionament, din fiecare dovadă. Dreptatea pe care o doreşte Ştefan Oprea cere eforturi culturale şi intelectuale. Într-adevăr spectacolul lui Virgil Tănase nu a fost doar „modest şi cinstit, cum şi-a propus regizorul, ci şi *necesar*, cum adaugă Ştefan Oprea. Necesar, între altele, pentru că a dovedit că teatrul lui Caragiale nu are nevoie de construcţii regizorale în afara textului pentru a proba teatralitatea, nici de adaosuri de pe strada contemporană pentru a confirma actualitatea. Foarte instructiv este articolul despre proiectele dramatice eminesciene, despre acel „laborator răvăşit", cum îl numea Vicu Mândra, pe care îl va pune în ordine Lucian Blaga, continuatorul pe câteva dimensiuni spirituale naţionale al dramaturgiei eminesciene, dar, ciudat şi nu prea, criticul are rezerve împotriva celei mai importante şi mai spontane comedii a lui Vasile Alecsandri: **Iaşii în carnaval**, deşi subtitlul (*Un complot în vis*) te duce cu gândul direct la **Conul Leonida**. Într-adevăr, **Iaşii în carnaval** conţine, ca o sinteză, şi „o noapte furtunoasă" şi „un complot în vis" şi „d'ale carnavalului". Spuneam că e ciudat şi nu prea, pentru că Ştefan Oprea este din fire legitimist şi ce poate fi mai legitim decât opinia lui George Călinescu, sau, alteori, a lui Valentin Silvestru. Iar Călinescu nu are o părere prea bună despre **Iaşii în carnaval,** lucru ce nu ar trebui să conteze prea mult, pentru că **divinul critic** nu avea organ pentru dramaturgie, între altele, şi pentru că în **Istoria...**, Blaga nici măcar nu contează ca poet dramatic. ***Căruţa lui Thespis*** este cartea unui comentator complex al fenomenului teatral contemporan care nu se rezumă niciodată la „mi-a plăcut – nu mi-a plăcut", ci este preocupat de aura culturală care înconjoară un spectacol de teatru şi îl face impenetrabil pentru cei grăbiţi.

INFO UNITER

1. HOP! DE BUCUREŞTI

UNITER a organizat **luni 21 noiembrie 2005, orele 18.00** la **Teatrul „Ion Creangă"** (Sala din Piaţa Amzei) un spectacol cu laureaţii Galei HOP 2005 de la Mangalia, precum şi cu alţi tineri actori de valoare care au participat la concurs. Astfel, am oferit şansa publicului bucureştean de a se întâlni cu artiştii care au câştigat anul acesta aprecierea juriului de specialitate. Este vorba despre *Octavian Strunilă*, Premiul pentru cel mai bun actor, *Maria Nicola*, Premiul pentru cea mai bună actriţă, *Gabriel Călinescu* – Premiul „Sică Alexandrescu" şi *Corina Dragomir, Anca Constantin, Toni Tecuceanu.* De asemenea, au evoluat şi tinerele actriţe care au primit Premiul pentru cel mai bun spectacol la Secţiunea grup cu producţia „A+B" de Puiu Jipa, regia Puiu Jipa: *Maria Nicola şi Adina Stan.*

Intrarea la acest spectacol de gală a fost liberă.

2. FESTIVALUL NAŢIONAL DE TEATRU „I.L.CARAGIALE"

Desfăşurat în perioada 6–13 noiembrie, Festivalul a beneficiat în Secţiunea oficială de o suită impresionantă a regizorilor nominalizaţi cu una sau chiar două montări: **Liviu Ciulei**, cu spectacolele *Şase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello şi *Henric al IV-lea* al aceluiaşi autor, producţii ale Teatrului „Bulandra"; **Alexandru Tocilescu**, cu *O zi din viaţa lui Nicolae Ceauşescu* de Th. Denis Dinulescu, la Teatrul Mic; **Mihai Măniuţiu**, cu spectacolele *Woyzeck* de Georg Büchner, de la Teatrul Maghiar din Cluj şi *Electra*, de la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu; **Alexandru Dabija**, tot cu două creaţii: *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov şi *Trei surori* de A.P. Cehov, de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti; **Victor Ioan Frunză**, cu *Scaunele* de Eugène Ionesco, de la Teatrul German de Stat din Timişoara; **Tompa Gábor**, cu spectacolele *Casa de pe graniţă* de Slawomir Mrożek, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, şi *Medeea – cercuri*, după Euripide, de la Teatrul Municipal din Novi Sad (Serbia şi Muntenegru); **Alexander Hausvater**, cu *Regele Cymbelin* după W. Shakespeare, de la Teatrul German de Stat din Timişoara; **Dragoş Galgoţiu**, cu *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde, la Teatrul Odeon; **Felix Alexa**, cu spectacolul *Gândirea* de Leonid Andreev, la Teatrul Naţional din Bucureşti; **Bocsárdi László**, cu *Nu se ştie cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara"; **Radu Afrim**, cu *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, realizat la acelaşi teatru; **Vlad Massaci**, cu *Romanţioşii* de Edmond Rostand, la Studioul de Teatru Casandra; **Gianina Cărbunariu**, regizoarea spectacolului cu propriul text, *mady-baby.edu*, la Teatrul Foarte Mic; **Ana Mărgineanu**, semnând scenariul şi regia spectacolului *8pt n9uă, 89... fierbinte după '89*, **la Teatrul Foarte Mic**; şi, nu în cele din urmă, **Radu-Alexandru Nica**, premiat pentru debut la Gala Premiilor UNITER, cu spectacolul *Nora*, după Henrik Ibsen, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu.

Tot sub egida Festivalului, dar în afara selecţiei oficiale, s-a regăsit numele lui **Yuriy Kordonskiy**, regizor invitat pentru a patra oară să monteze pe o scenă bucureşteană, de astă dată propria dramatizare după nuvela *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov, la Teatrul Naţional din Bucureşti.

Festivalul Naţional de Teatru, ediţia 2005, a mai inclus două secţiuni:

• *Master class – Actorie*, omagiu adus celui mai preţios partener al regizorului. Invitaţi: actriţa Rodica Negrea, cu recitalul *Rose* de Martin Sherman, în regia **Lianei Ceterchi**, o coproducţie ARCUB şi Asociaţia IF.../DACĂ... /Pentru femei..., găzduită de Teatrul ACT, şi **Horaţiu Mălăele**, interpret, alături de Niculae Urs, în propriul spectacol, *Măscăriciul* după A.P. Cehov, la Teatrul „Bulandra".

• *Reverenţă către poetul Cristian Popescu.* S-au scurs zece ani de la dispariţia acestui creator unic. Spectacolul itinerant *Un tramvai numit Popescu*, în regia lui **Gavriil Pinte**, inedită iniţiativă a Teatrului Naţional Radiofonic din cadrul Societăţii Române de Radiodifuziune, ne-a restituit încă o dată arta sa, mai tulburătoare ca oricând.

De asemenea, a XV-a ediție a adus în atenția publicului regia de teatru pentru copii. Spectacolul *Harap-Alb,* semnat de **Cornel Todea** la Teatrul „Ion Creangă" din București, a fost invitat să ilustreze specificul ei.

Pentru creatorii de spectacol, maeștri, artiști consacrați sau proaspăt remarcați, Festivalul Național s-a dorit un prilej de întâlnire și de dialog dincolo de granițele strâmte ale unei generații sau alteia. Pentru breasla oamenilor de teatru – șansa de a se (re)solidariza în jurul valorii. Iar pentru public, pentru cetate – bucuria de a urmări spectacole cu stil și cu performanțe actoricești, discursuri reflexive sau angajate, montări care celebrează o strălucită tradiție și spectacole de ruptură, viziuni care confirmă sau reinventează spațiile convenționale de joc.

Organizatori: UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor, Primăria Municipiului București

Coproducător: Societatea Română de Televiziune

Cu sprijinul: Cafeneaua Actorilor, Teatrul Nottara, ArCuB, Teatrul ACT, Observatorul Astronomic „Amiral Vasile Urseanu"

Sponsori: Banca Comercială Română, Hotel Majestic, Net Consulting, BRD – Groupe Societé Generale

Partener de tradiție: Societatea Română de Radiodifuziune

Festivalul Național de Teatru a fost susținut de Grupul de Presă Cațavencu prin: Cotidianul, B – 24 – FUN

Jurnalul Festivalului a apărut zilnic în: *Jurnalul Național*

Parteneri media: *Gândul*, *România liberă*, *Adevărul*, *Ziua*, *Averea*, *Gardianul*, *România literară*, *Dilema Veche*, Revista *22*, *Observatorul Cultural*, *Suplimentul de Cultură*, *After Business*, Liternet.ro, Port.ro, Europa FM.

4. SERBARE DE CRĂCIUN PENTRU BENEFICIARII CASEI ARTISTULUI

Joi, 15 decembrie 2005, ora 13.00 în sala Protocol UNITER, a avut loc Serbarea de Crăciun a Artiștilor Seniori.

În fiecare an, prietenii Casei Artistului se adună pentru a celebra sărbătoarea cea mai importantă a anului împreună cu artiștii vârstnici. Sponsorul principal al evenimentului a fost, ca și în ultimii trei ani, Asociația PRO Femeia. Membrele acestei asociații au fost mesagerii lui Moș Crăciun și le-au transmis artiștilor cadourile pregătite pentru ei.

Câteva momente de poezie și muzică au dat atmosferei nota specifică a locului și profesiei.

Alături de noi, ca întotdeauna în momentele importante, a fost domnul Ion Caramitru.

5. PREMIU PENTRU LUMEA TEATRALĂ

În fiecare an, cu ocazia sărbătorilor de iarnă, firma SIVECO acordă un premiu și o diplomă de onoare unui cuplu de actori celebri, ca o reverență față de personalități marcante ale lumii teatrale.

Anul acesta, evenimentul a ajuns la a treia ediție, iar premiul a fost acordat cuplului **Cătălina Mustață–Florin Zamfirescu**. Anterior, au mai fost premiate cuplurile Carmen Stănescu–Damian Crâșmaru (2003) și Ilinca Tomoroveanu–Traian Stănescu (2004). Festivitatea a avut loc în ziua de 16 decembrie, la ora 12:00, la sediul UNITER.

6. SALOANELE CULTURALE

Marți, 27 septembrie, ora 17.00, a avut loc o discuție pe tema: „Moderare și muzică". Invitații de onoare ai salonului au fost regizorul Cornel Todea, actrița Emilia Popescu și flautistul Ionuț Ștefănescu.

Vineri, 25 noiembrie, ora 17.00, Salonul Cultural a avut ca tema „Un eseu al scriitorului Barbu Cioculescu", despre România contemporană și cea tradițională. Au participat autorul eseului, pianista Natalia Tudose, și Corneliu Tudose, tenor.

Marți, 20 decembrie, ora 17.30, s-a desfășurat la UNITER un **„Concert de muzică sacră și colinde"** susținut de doamna Prof. dr. Silvia Voinea și studenții săi.

(P) Teatrul „George Ciprian", Buzău
Proiectele anului 2006

Pe lângă cele cinci premiere ale stagiunii, teatrul nostru încearcă să-și diversifice oferta în dorința de a aparține, cu adevărat, Cetății.

Pentru aceasta:

– va continua organizarea Galei Noilor Generații – *Capul de... Regizor*, festival dedicat ultimelor generații de creatori, care, în 2006, va beneficia de participare internațională;

– va relua „Bucuria ochiului din ureche" (spectacole-lectură organizate la Sala „Rapsodia" din București, cu participarea extraordinară a muzicienilor Irinel Anghel și Andrei Kivu, manifestare regizată de către Mihai Lungeanu și care s-a bucurat de succes în stagiunea 2004–2005);

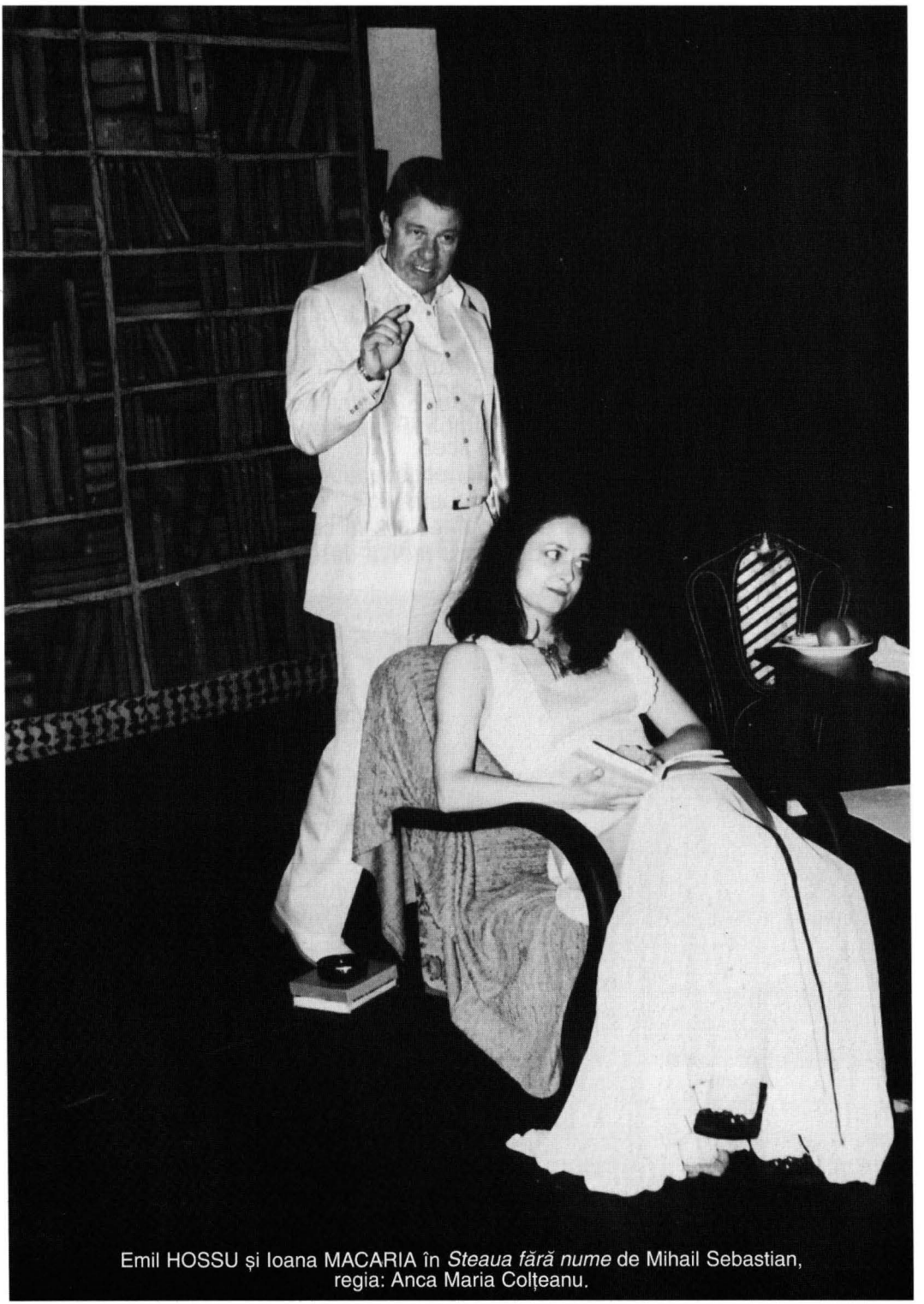
– va organiza un program de terapie prin teatru;

– va extinde activitatea teatrală în licee;

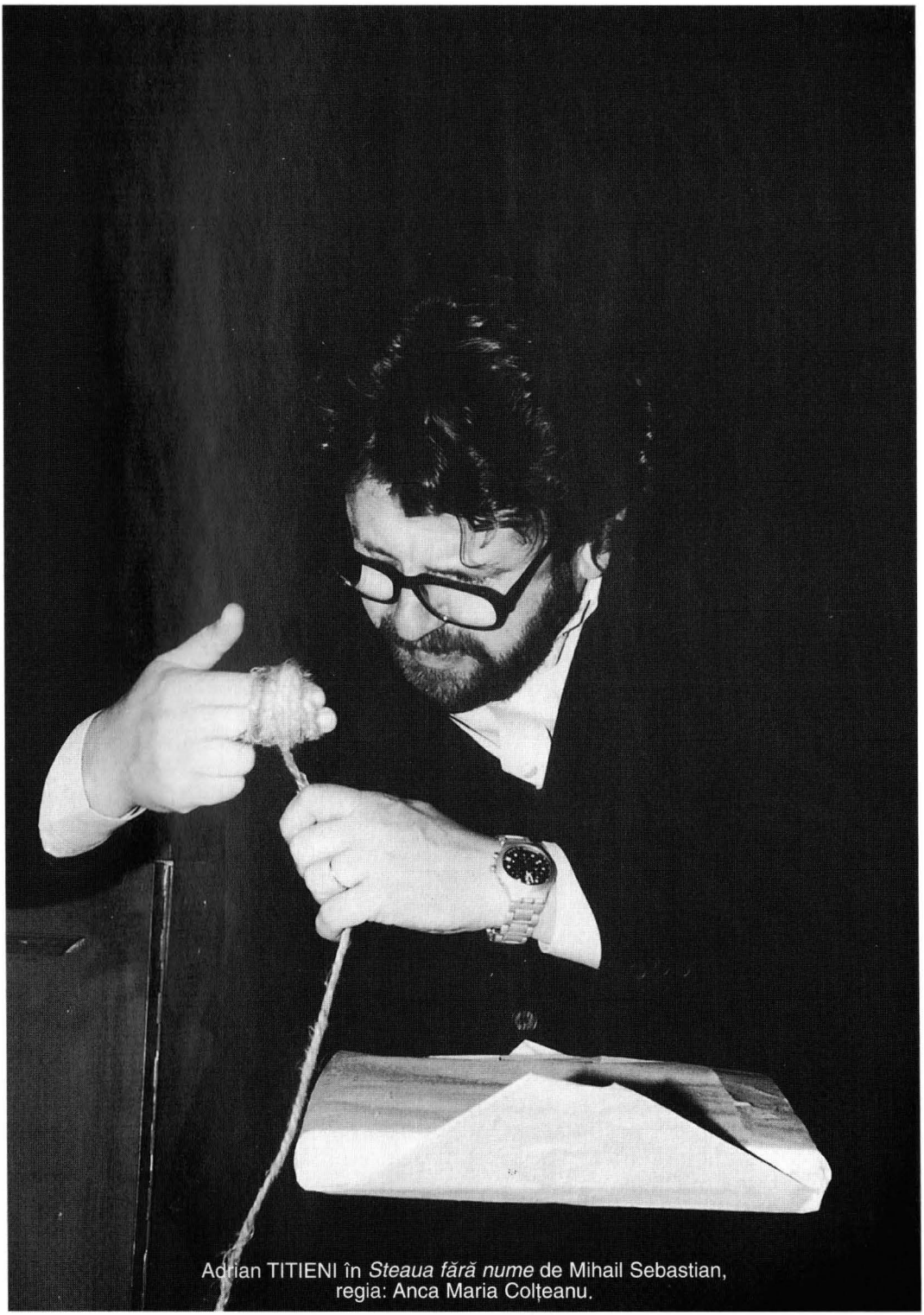
– va realiza spectacole în spații neconvenționale: hale dezafectate, piețe publice, parcuri din Buzău și din împrejurimi;

– va iniția un proiect de spectacole-lectură în cadrul Francofoniei, ce se vor finaliza cu editarea unor volume de teatru (se va desfășura la sala „Rapsodia").

Irinel ANGHEL în *Bucuria ochiului din ureche*.



Emil HOSSU și Ioana MACARIA în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, regia: Anca Maria Colțeanu.



Adrian TITIENI în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian,
regia: Anca Maria Colțeanu.

(P)

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași se prezintă

În ultimul an,Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași a mai adăugat palmaresului său repertorial câteva spectacole care au reținut atenția publicului și oamenilor de teatru. Specificul structurii unui afiș „de Național" a fost păstrat tocmai prin alăturarea unor autori provenind de pe «rafturi» extrem de diferite – de la dezbaterile lucide ale dramelor filosofice și iscodiri dramaturgice foarte actuale până la parfumul discret al clasicilor, porțiuni semnificative ale acestui material dramatic sunt ilustrate în producțiile lașului.

Sala Studio „Teofil Vâlcu" este gazda a două montări care se înscriu în programul «Dramaturgi români de azi pe scena Naționalului ieșean»: ***Trecutul zilei de mâine*** de Aurel Andrei (nominalizată la Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă 2004), regia Irina Popescu Boieru, și ***Viața mea sexuală*** de Cornel George Popa (Premiul UNITER 2004 pentru cea mai bună piesă) în regia autorului.

La Sala Mare, spectacolul **Peer Gynt** de Henrik Ibsen în regia lui Cristian Ioan cu Adrian Păduraru în rolul titular constituie o avanpremieră pentru manifestările ce vor onora, în 2006, „Anul International Ibsen". Alături de acest spectacol vizual, dinamic, inovativ și plin de semne concrete, montarea lui Ovidiu Lazăr cu ***Ivona, principesa Burgundiei*** de Witold Gombrowicz (care a deschis stagiunea 2005–2006)vine cu o opțiune estetică prin care recreează, tăios și amar „o lume înțepenită în sine, păstoasă, frivolă, apucată, suficientă sieși".

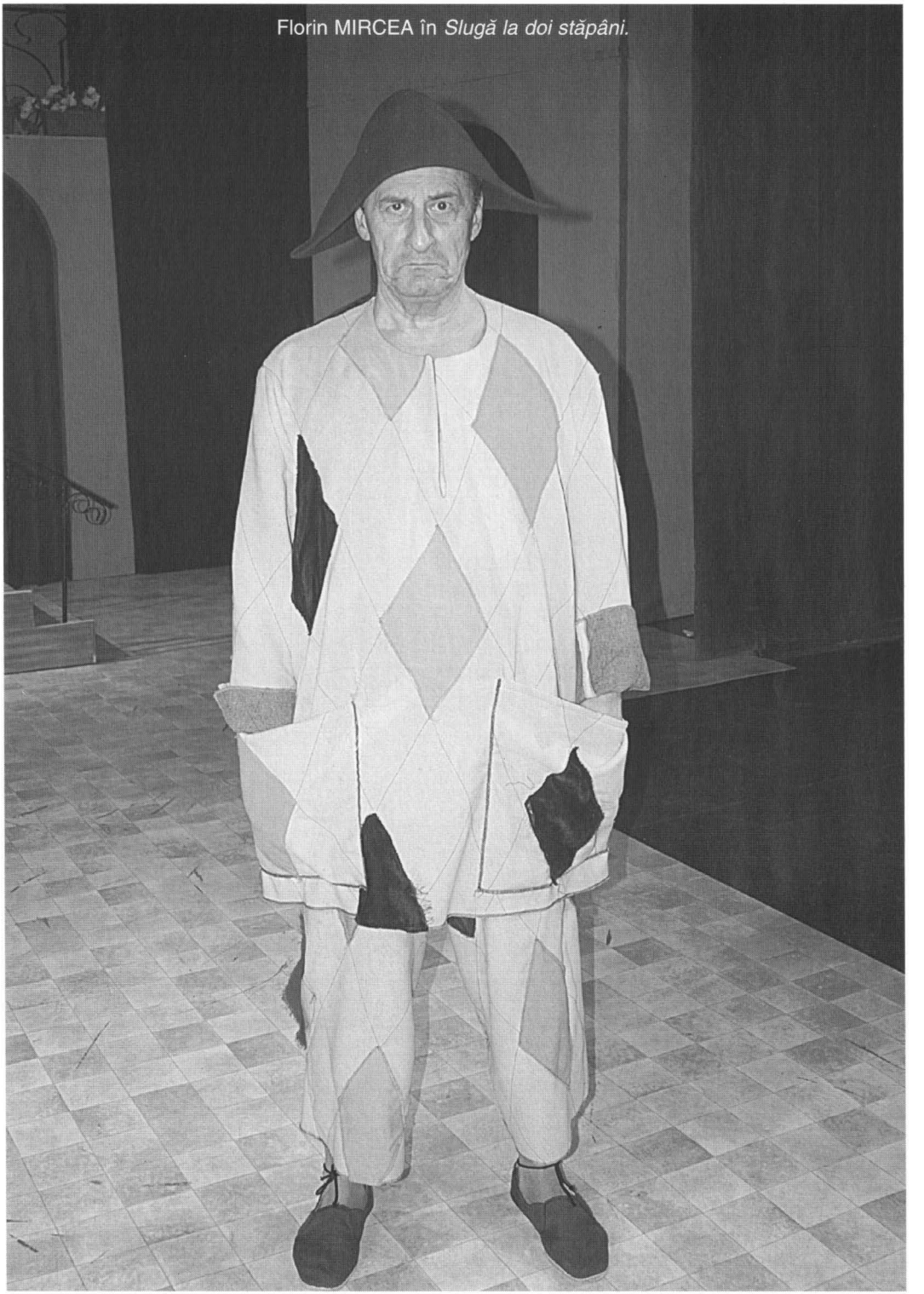
Prezentat în deschiderea Festivalului Internațional de Teatru «Avram Goldfaden», spectacolul ***Vizitatorul*** de Eric Emmanuel Schmitt propus de regizorul Marius Oltean, foarte unitar stilistic, excelent susținut actoricește, își plasează simultan eroii în situații dramatice foarte lucide dar și in eterna căutare a împăcării cu sinele.

Ultima premieră a Naționalului la Sala Mare, spectacolul ***Slugă la doi stăpâni*** în regia lui Nikolov Perveli Vili «păcătuiește» printr-un comic seducător, un joc incandescent și o atmosferă plină de vervă care vin în întâmpinarea nevoii publicului de comedie rafinată, de bună calitate.

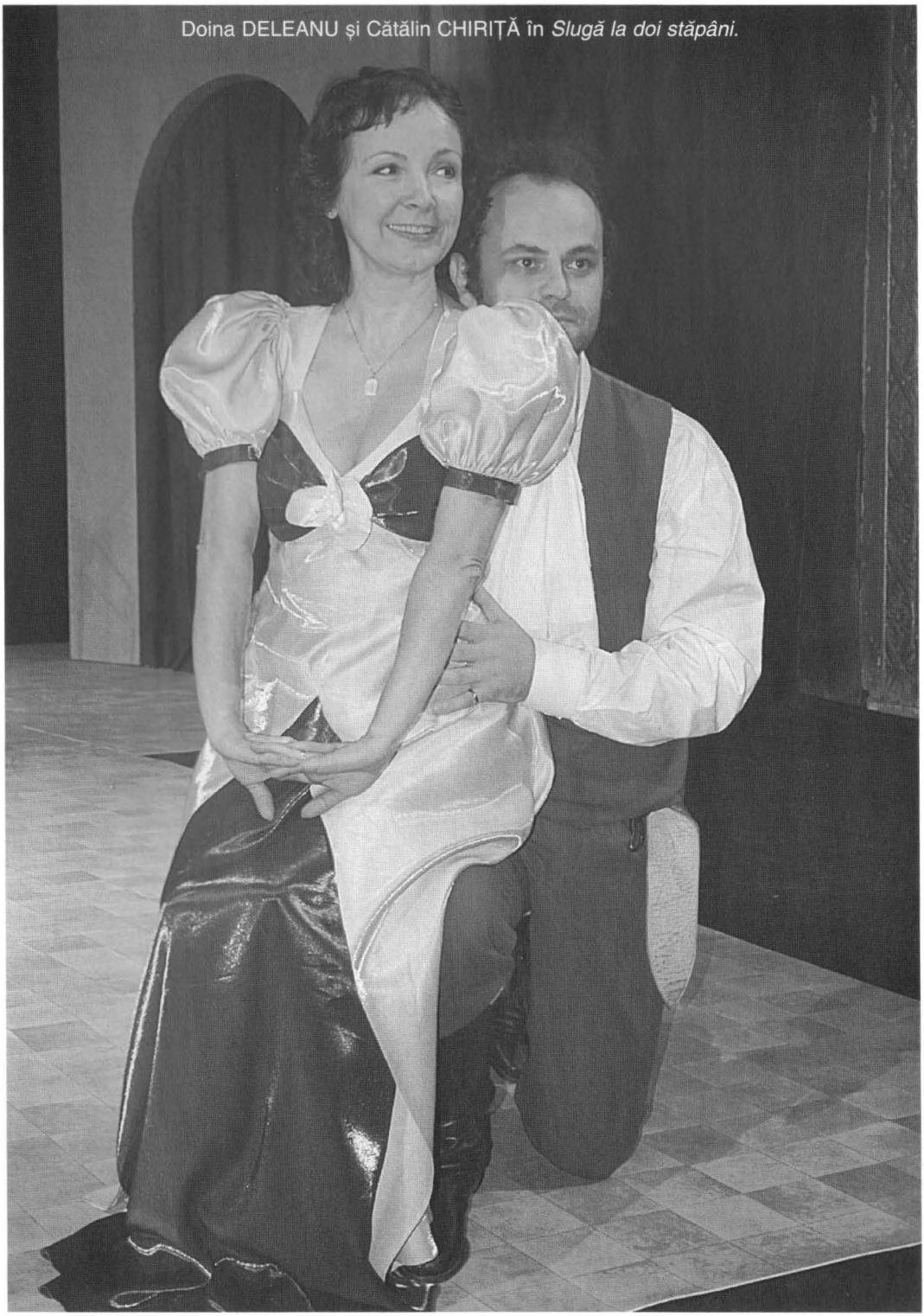
Nu putem încheia fără să acordăm ediției a IV-a a ***Festivalului Internațional de Teatru «Avram Goldfaden»*** atenția cuvenită. A fost o săptămână plină de evenimente – spectacole de teatru, lansări de carte, expoziții, concerte – care au consolidat mijloacele de comunicare între artiști provenind din spații geografice diferite, din punct de vedere ideatic ori estetic diferiți, dar fideli dimensiunii multiculturale .

Teatrul Național din Iași se află, așadar, la mijlocul unei stagiuni foarte bogate înscriind,până la sfârșitul anului 2005, cinci titluri noi pe afiș, cinci spectacole noi care sperăm să ocupe un loc cât mai special în «sertarul cu emoții» al fiecărui iubitor de teatru.

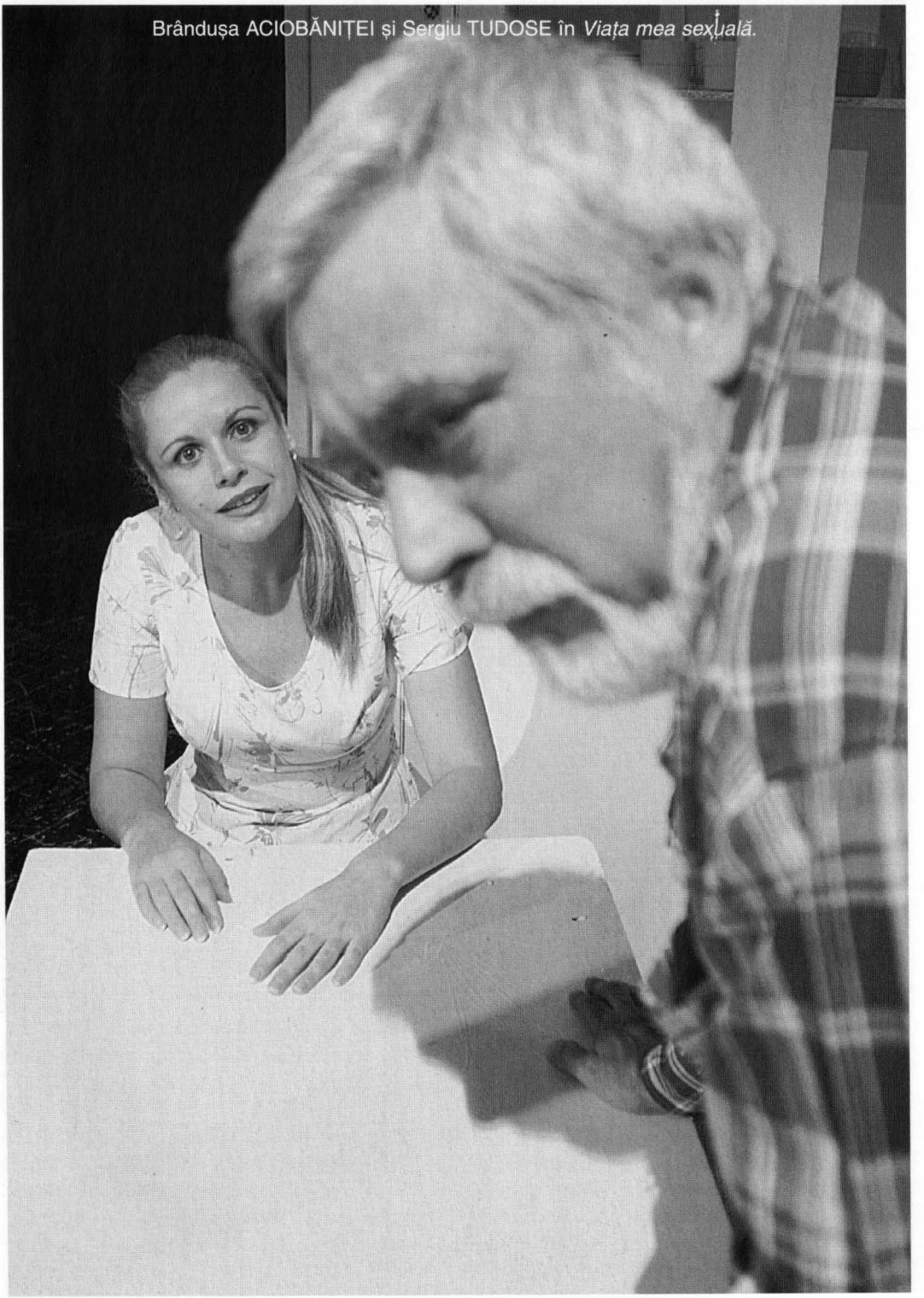
Emil COȘERU în *Slugă la doi stăpâni.*



Florin MIRCEA în *Slugă la doi stăpâni.*

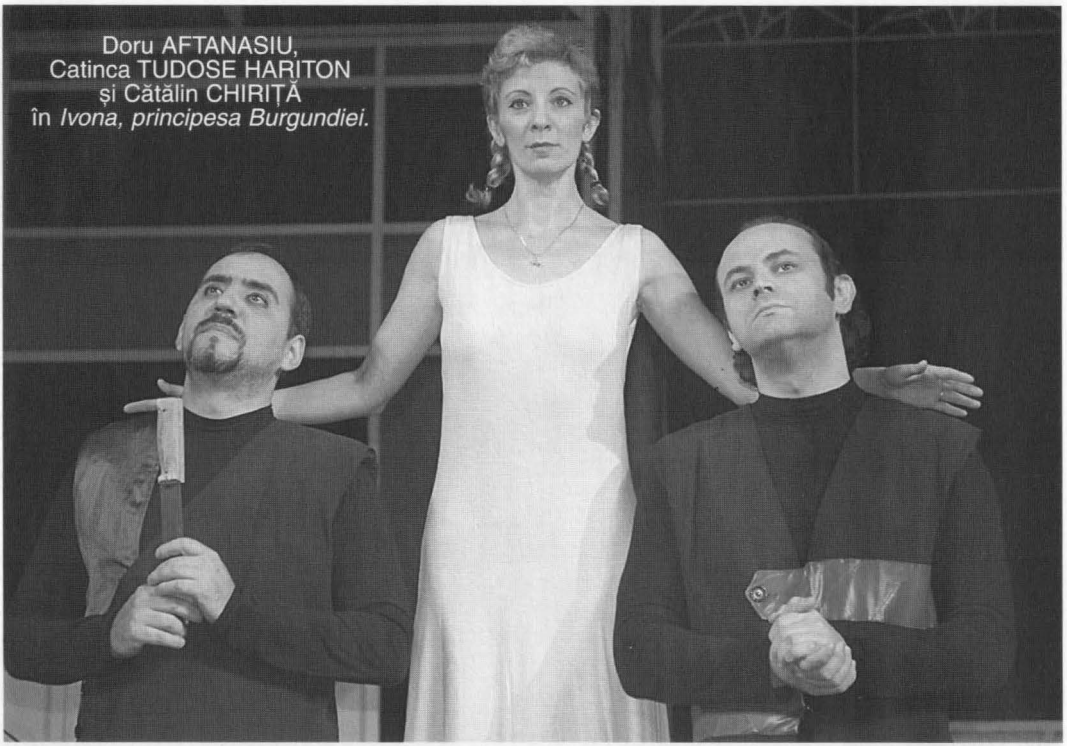


Doina DELEANU și Cătălin CHIRIȚĂ în *Slugă la doi stăpâni.*



Brândușa ACIOBĂNIȚEI și Sergiu TUDOSE în *Viața mea sexuală*.

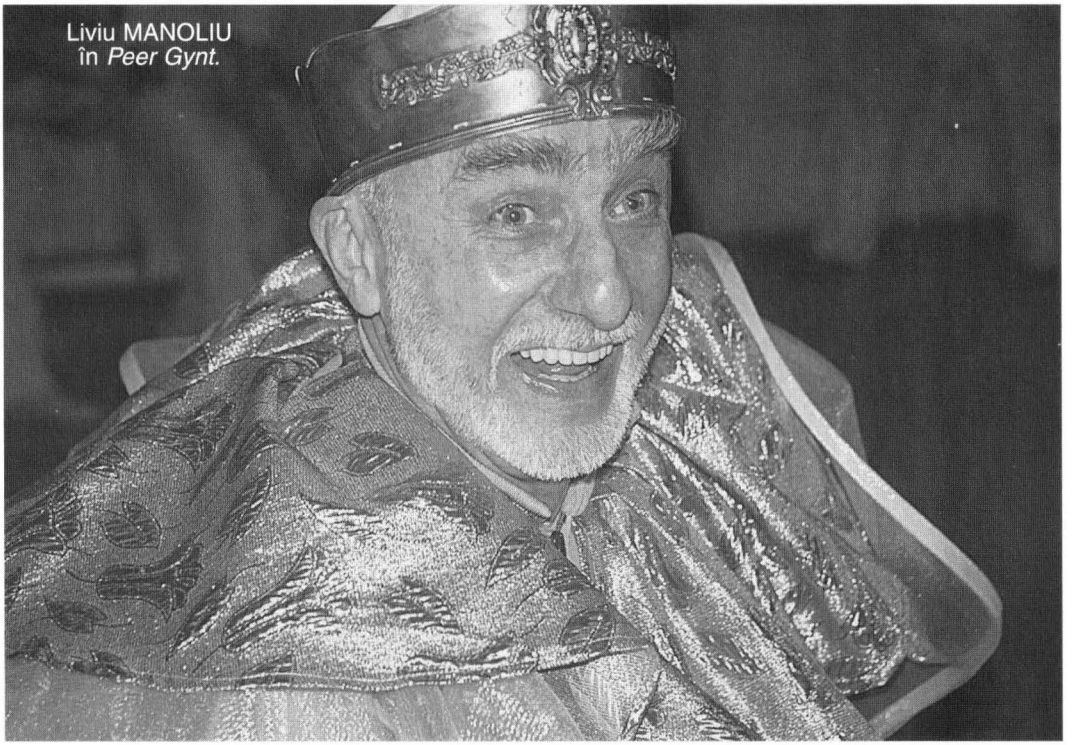
Monica BORDEIU în *Ivona, principesa Burgundiei.*



Doru AFTANASIU, Catinca TUDOSE HARITON și Cătălin CHIRIȚĂ în *Ivona, principesa Burgundiei.*

Mihaela ARSENESCU WERNER și Constantin PUȘCAȘU în *Trecutul zilei de mâine.*

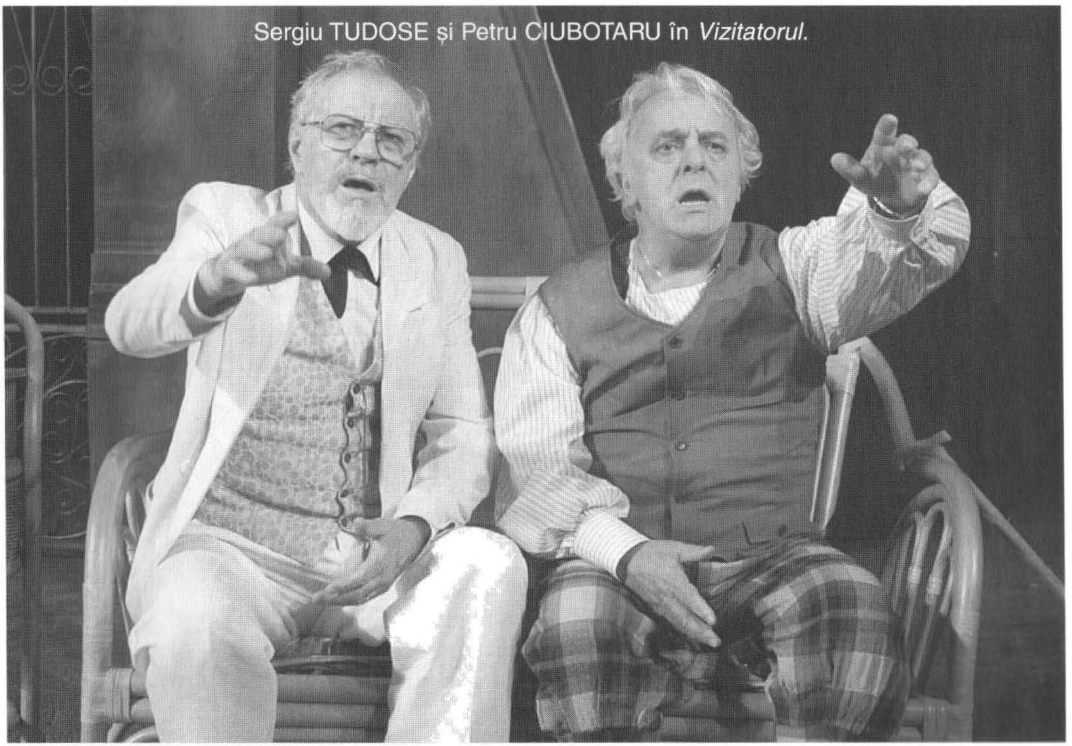
Georgeta BURDUJAN PĂDURARU în *Peer Gynt.*



Liviu MANOLIU
în *Peer Gynt.*

Adrian PĂDURARU şi Tatiana IONESI în *Peer Gynt.*

Haruna CONDURACHE şi Nicolae IONESCU în *Vizitatorul.*



Sergiu TUDOSE şi Petru CIUBOTARU în *Vizitatorul.*

(P) „Luceafărul", la vârsta maturității

Înființat în urmă cu 55 de ani, sub titulatura Teatrul de Păpuși, Teatrul „Luceafărul" din Iași este acum o instituție specializată în spectacole pentru copii și tineret, finanțată de Consiliul Județean. Cele cinci decenii și jumătate de activitate artistică au însemnat sute de premiere, zeci de colaboratori, un număr impresionant de spectatori, turnee în țară și străinătate.

Clădirea „Luceafărului", dată în folosință în decembrie 1987, este una dintre cele mai spectaculoase din întreaga Europă, impunându-se prin arhitectura sa modernă. Interiorul adăpostește două săli de spectacole, cea mare, cu 450 de locuri, cea mică, cu 150, foaiere ample, săli de repetiții și ateliere.

Trupa actuală a „Luceafărului" cuprinde un consilier artistic, un secretar literar, doi regizori artistici, un scenograf, 25 de actori și doi sculptori păpuși. Trupei permanente i s-a alăturat, de-a lungul timpul, o impresionantă listă de colaboratori. Printre ei, regizorii Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Anca Ovanez, Nicolae Scarlat, Eduard Covali; scenografii Cik Damadian, George Doroșenco, Marga Ene, Hristofenia Cazacu, Ion Truică, Rodica Arghir, Axenti Marfa,

Eustațiu Gregorian, Mihai Pastramagiu; compozitorii Achim Stoia, Dumitru Chiriac, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, Cristian Misievici, Anda Tăbăcaru-Hogea ș.a. Producțiile „Luceafărului" au călătorit și pe alte meridiane ale lumii, unele chiar foarte îndepărtate, artiștii ieșeni ducând vestea măiestriei lor în Ungaria, Iugoslavia, Italia, Franța, Germania, Pakistan, India, Iran, Iordania, Austria, Belgia, Ucraina, SUA.

În fiecare an, cinci–șase noi premiere se adaugă, în medie, repertoriului permanent. Pe afișul cotidian al teatrului figurează cca 30 de spectacole, inspirate de capodopere ale literaturii pentru copii și tineret universale sau românești. Printre ele: *Scufița Roșie*, *Cenușăreasa*, *Muzicanții din Bremen*, după Frații Grimm, *De ziua lui Pinocchio* după Carlo Collodi, *Frumoasa din pădurea adormită* după Ch Perrault, *Punguța cu doi bani* după Ion Creangă (la Sala Mică), *Vreau să număr stelele* de Ion Sava, *Frumoasa lumii* după Mihai Eminescu, *Baltagul* după Mihail Sadoveanu, *Povestea Motanului încălțat* după Ch. Perrault, *Tinerețe fără bătrânețe* după Petre Ispirescu, *Turandot* de Carlo Gozzi, *Vrăjitorul din Oz* după Frank L. Baum etc. (la Sala Mare). Toate acestea sunt vizionate anual de cca 50.000 de spectatori, în această cifră intrând copii din oraș și județ, precum și din județele limitrofe, unde Teatrul „Luceafărul" obișnuiește să se deplaseze. Copiii instituționalizați în centrele de plasament au mereu ușa deschisă la „Luceafărul", beneficiind de gratuitate.

Autorii contemporani au fost în atenția teatrului ieșean, la rampa sa fiind aduse piese semnate de Mircea Radu Iacoban (*Noaptea asta nu câștigă nimeni*), Al.T. Popescu (*O rază de soare*), Dumitru Vacariu (*Rătăciți într-o poveste*), Octavian Sava (*Nota zero la purtare*), Cătălin Mihuleac (*Șapte deriziuni*).

Publicul țintă al celor de la „Luceafărul" ieșean îl constituie nu numai copiii, ci, așa cum stă scris pe frontispiciu, și tinerii. Ultimele stagiuni au introdus în repertoriu câteva spectacole care vizează în mod expres această categorie de public și care au înregistrat succes. Printre ele, musicalul *Nota zero la purtare* de Octavian Sava și Marius Țeicu, *Steaguri, oale, flașnete* – cabaret Caragiale, *Revizorul* de Gogol etc., realizate scenic în formule agreate de adolescenți, care au umplut de fiecare dată sala. Pentru că la „Luceafărul", actorii, păpușăria, muzica, dansul, pantomima, măștile, poezia sunt mijloace de expresie scenică utilizate în egală măsură.

Printre proiectele de viitor ale teatrului ieșean se numără completarea ***Integralei Creangă***, la care „Luceafărul" lucrează de câțiva ani. În acest moment, există un consistent „portofoliu" de spectacole Creangă, precum *Harap-Alb, Povestea prostiei, Ivan Turbincă, Punguța cu doi bani, Stan Pățitu', Ursul păcălit de vulpe, Amintiri din copilărie, Fata babei și fata moșneagului.* În acest sezon, titlurilor realizate după scrierile lui Ion Creangă li s-au adăugat *Năzdrăvăniile lui Prepeleac.*

Oferta stagiunii

Sezonul 2005-2006 propune o ofertă repertorială generoasă. Gongul inaugural a bătut la sala mică, unde Constantin Brehnescu a dat tonul cu *Un bilet la concert*. Spectacolul experimentatului regizor, aflat acum și în postura de autor al textului, își plasează acțiunea în lumea fascinantă a muzicii. Trei instrumentiști, reuniți într-o mică formație, și trei vocaliste interpretează *live* compozițiile semnate de Radu Ștefan, într-o reprezentație care aduce în scenă actori, măști și păpuși.

Integrala Creangă continuă cu un nou titlu: *Năzdrăvăniile lui Prepeleac* (dramatizare de Constantin Paiu, regia Ion Ciubotaru, scenografia Viorica Perju, muzica Radu Ștefan). Respectând litera poveștii și suflul popular al narațiunii, montarea propune o versiune cu actori la vedere și măști.

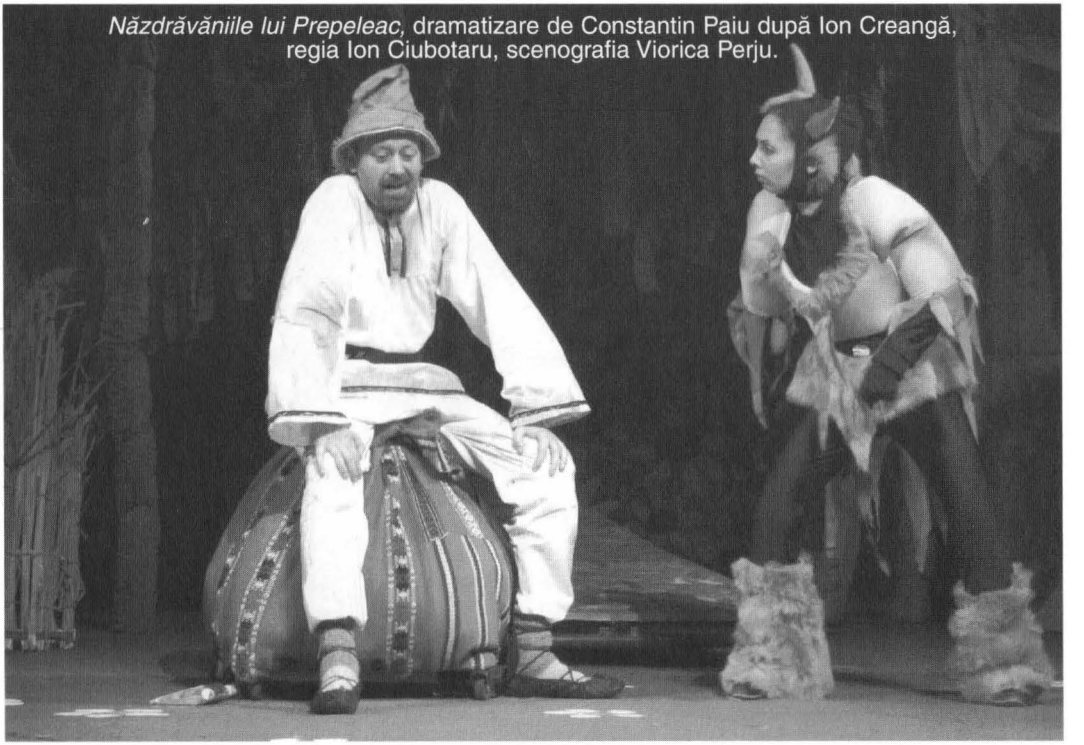
Sărbătorile de iarnă au concentrat atenția artiștilor asupra tradiționalului spectacol de Crăciun, pe care-l realizează an de an. *L-am visat pe Moș Crăciun* este titlul propunerii 2005, pusă în scenă de Constantin Brehnescu.

Adolescenților li se pregătește o surpriză pentru luna ianuarie. O versiune muzicală a celebrei povești shakespeariene *Romeo și Julieta* va prinde viață pe scena mare. Personajele vor evolua în vremuri și ritmuri moderne, semn că dragostea e un sentiment veșnic.

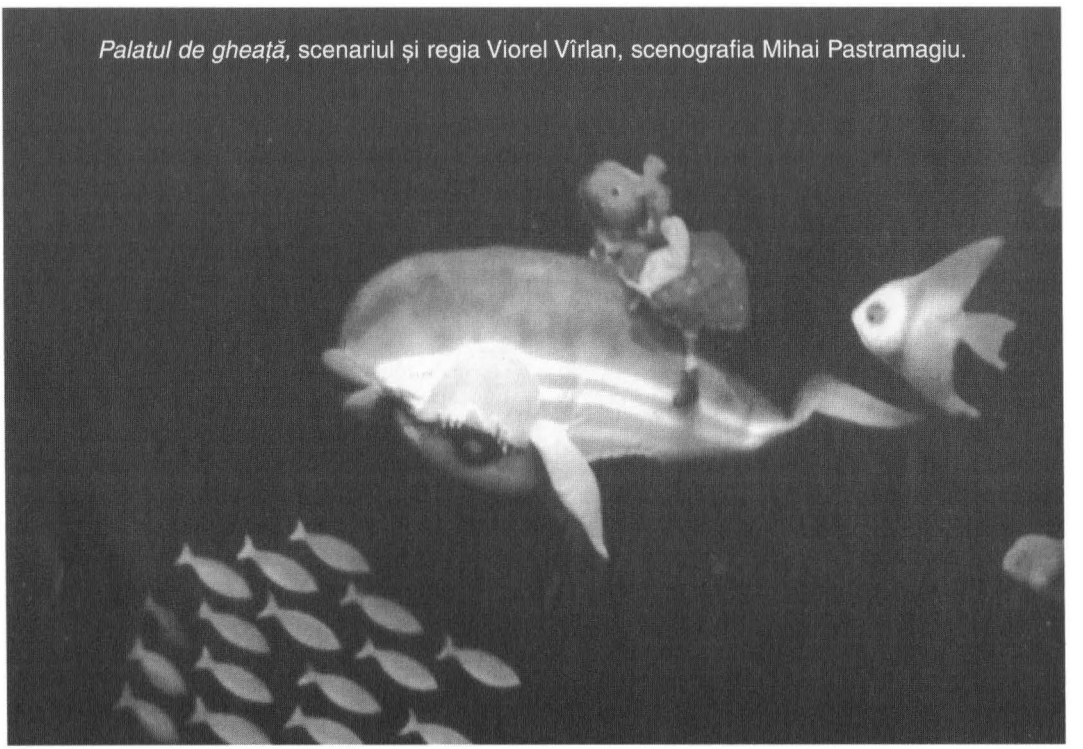
Un bilet la concert, scenariul și regia Constantin Brehnescu.

Amintiri din copilărie, dramatizare de Ștefan Oprea după Ion Creangă, regia Ion Ciubotaru, scenografia Viorica Perju.

Fata babei și fata moșneagului, dramatizare de Ion Agachi după Ion Creangă, regia Constantin Brehnescu, scenografia Viorica Perju.

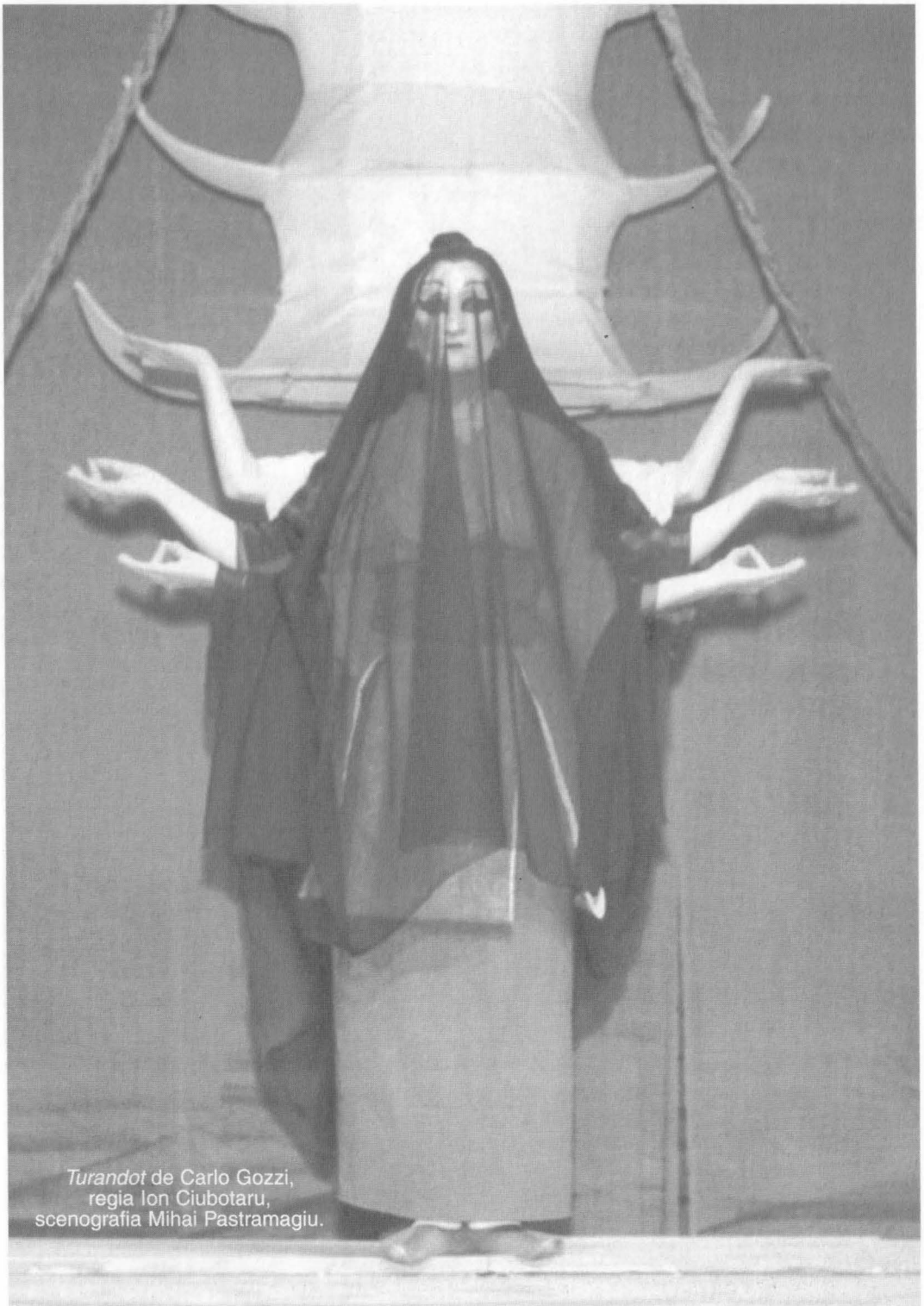


Năzdrăvăniile lui Prepeleac, dramatizare de Constantin Paiu după Ion Creangă, regia Ion Ciubotaru, scenografia Viorica Perju.



Palatul de gheață, scenariul și regia Viorel Vîrlan, scenografia Mihai Pastramagiu.

O rază de soare de Al.T. Popescu, regia Toma Hogea, scenografia Axenti Marfa.



Turandot de Carlo Gozzi,
regia Ion Ciubotaru,
scenografia Mihai Pastramagiu.

Prâslea cel voinic, scenariul și regia Viorel Vârlan, decoruri Mihai Pastramagiu, costume Viorica Perju.

Albă ca Zăpada, scenariu de Ion Agachi după Frații Grimm,
regia Ion Ciubotaru, scenografia Viorica Perju.

Revizorul de Gogol, regia și scenografia Ion Mânzatu.

Steaguri, oale, flașnete – cabaret Caragiale, regia Constantin Brehnescu, scenografia Viorica Perju.

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

din care au apărut

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur
de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat*
de Doina Papp

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui
ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu
MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

„ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE"

din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

„DRAMATURGIE DE AZI"

din care a apărut:

Teatru spaniol contemporan
Antologie de Ioana Anghel și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 RON, iar întregul set de 22 cărți apărute poate fi procurat cu doar 270 RON. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU

SUMAR

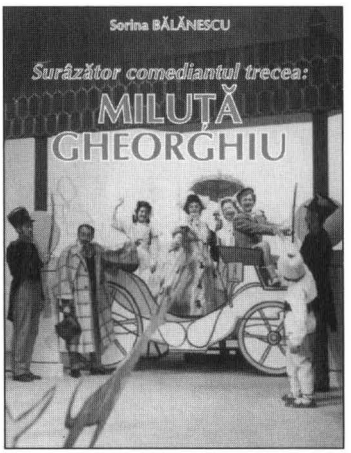
1 Festivalul Național de Teatru „I.L.Caragiale", ediția a XV-a
- 1 *În prim-plan: dictatura regizorului* de Doina Modola;
- 16 *O săptămână luminoasă* de Liviu Ornea.

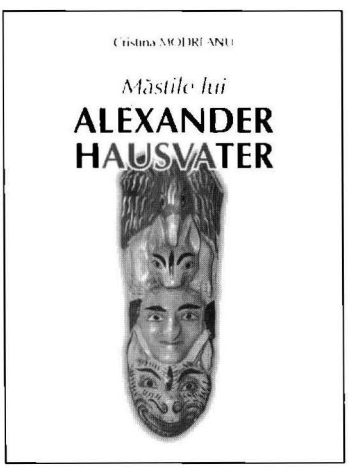
22 Festivaluri, Aniversări
- 22 **GALAȚI:** *Măști, mai mult sau mai puțin comice* de Constantin Paraschivescu.
- 24 **BRAȘOV:**
  - 24 *Festival de iarnă* de Constantin Paraschivescu;
  - 27 *Și „culisele" găzduiesc performanțe!* de Ion Parhon;
  - 29 *„Oră de religie" în teatru* de Ion Parhon *(Vizitatorul* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul „Nottara");
  - 31 *Prea puțin* de Mircea Morariu *(Steaua fără nume* de Mihail Sebastian – Teatrul Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" din Chișinău);
  - 33 *Povestiri din tărâmuri îndepărtate* de Mircea Morariu *(Schilodul din Inishmaan* de Martin McDonagh – Teatrul „Nottara").
- 35 **ORADEA:** *Ediție jubiliară* de Antoaneta Iordache.
- 37 **BUCUREȘTI:** *Primul, din cei 100, 1.000, 1.000.000 de pași...* de Antoaneta Iordache.
- 39 **IAȘI:** *Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden", fila cu numărul IV* de Oltița Cântec.
- 42 **ARAD:**
  - 42 *Aradul festivalurilor teatrale* de Adrian Palcu;
  - 53 *Clasicii, contemporanii noștri* de Mariana Ciolan.
- 56 **PIATRA NEAMȚ:**
  - 56 *Îmbinare de spectacole* de Ștefan Oprea;
  - 58 *Volpone printre noi!* de Ștefan Oprea *(Volpone* de Ben Jonson – Teatrul Tineretului Piatra Neamț);
- 60 **PITEȘTI:** *Jurnal de festival* de Simona Burtea.
- 64 **BÂRLAD:**
  - 64 *La semicentenar, alternative* de Constantin Paraschivescu;
  - 66 *Trei spectacole la Bârlad* de Antoaneta Iordache.

69 Premiul Nobel pentru literatură – HAROLD PINTER
- 70 *Între politică și literatură... Pinter!* de Cătălina Panaitescu;
- 73 *Harold Pinter pe scenele noastre*

75 Interviuri
- 76 **Juan Mayorga:** *„Iubesc teatrul ce spune povești prin care putem vedea viața"*, interviu realizat de Crenguța Manea;
- 83 **Vava Ștefănescu:** *„Port în mine câteva clipe de rai"*, interviu realizat de Delia Voicu;
- 87 **Nicoleta Esinencu:** *„E o mare plăcere să scrii teatru, câteodată e un chin!"*, interviu realizat de Maria Sârbu;
- 92 *O fragilitate invulnerabilă* de Ion Parhon *(Fuck you, EU.ro.PA!* de Nicoleta Esinencu – Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



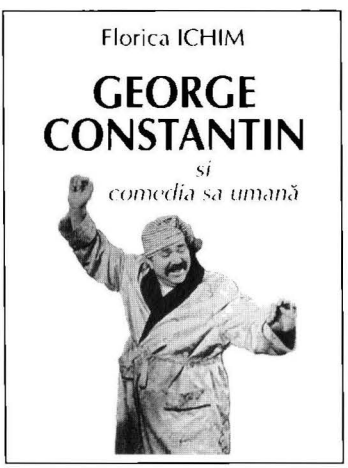


94 *Un marş metaforic* de Ruxandra Anton *(Fuck you, EU.ro.PA!* de Nicoleta Esinencu – Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi);
96 **Tora Vasilescu:** *Bila a fost aruncată demult!,* interviu realizat de Ruxandra Anton.

100 **Eseuri**
100 *Perenul* ***Don Quijote*** de Ioana Anghel;
101 Don Quijote *în teatru* de Juan Antonio Hormigón (traducere de Ioana Anghel);
112 *Spectacole de referinţă* de Irène Sadowska Guillon (traducere de Andreea Dumitru);
119 *Teatrul în* Don Quijote de César Oliva (traducere de Ioana Anghel)
130 Don Quijote de la Mancha *şi opera* de Ignacio García (traducere de Ioana Anghel)
136 Don Quijote *comercial;*
138 *Contribuţia criticii la afirmarea specificului naţional prin teatru* de Doina Papp.

140 **Spectacole**
BUCUREŞTI
140 *Pupat toţi Piaţa endependenţii... Britaniei* de Adrian Mihalache (*Cymbeline* de William Shakespeare – Teatrul Odeon);
143 *Învăţământ ideologic* de Adrian Mihalache *(Patimile Sfântului Tommaso D'Aquino,* dramatizare de Grigore Gonţa, după romanul lui Alex. Mihai Stoenescu – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti);
145 *De nerecunoscut* de Mircea Morariu *(Gândirea* de Leonid Andreev – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti);
147 *Şeherezada, Arlechino, Cătălina?* de Crenguţa Manea *(Cum gândeşte Amy* de David Hare – Teatrul Mic);
149 *Prea multă discreţie strică* de Crenguţa Manea *(Schilodul din Inishmaan* de Martin Mc Donagh – Teatrul „Nottara");
152 *Toamna lui Massaci* de Mircea Ghiţulescu *(Avarul îndrăgostit* de Cristian Juncu după *Avarul* de Molière – Teatrul de Comedie);
154 *O nouă viziune a unei poveşti mai vechi* de Nicolae Prelipceanu *(O poveste evreiască* de Elie Malka – Teatrul „Bulandra");
156 *Bătrâna şi hoţul* de Adrian Mihalache *(Cum o fi* de Oliver Bukowski – Teatrul ACT).
PLOIEŞTI
157 *Mizerabilism* de Adrian Mihalache *(Plastilina* de Vasili Sigariev – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti);
159 *Maestrul teatrului „urât"* de Marinela Ţepuş *(Plastilina* de Vasili Sigariev – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti);
LUGOJ
161 *Teatrul făcut din (pură) plăcere* de Marinela Ţepuş *(Cântăreaţa chelă* de Eugen Ionescu – Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" din Lugoj);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



SIBIU

163 *Omul versus logica socială* de Ioana Ieronim *(Casa de pe graniță* de Mrožek – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu);

SIBIU–BUCUREȘTI

164 *O trilogie contemporană: Terorism, Plastilină, Orașul* de Andreea Dumitru *(Terorism* de Oleg și Vladimir Presniakov – Teatrul Foarte Mic; *Plastilină* de Vasili Sigariev – Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu; *Orașul* de Evgheni Grișkoveț – Asociația Catharsis și Teatrul ACT în colaborare cu ArCuB);

CLUJ

170 *Joc cu Scriptura și cu Teatrul* de Mircea Morariu *(Discipolii* de Visky András – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj);

CRAIOVA

173 *Marile speranțe, micile evenimente* de Crenguța Manea *(Romeo și Julieta* de William Shakespeare – Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova);

174 *Lăsați-i să se iubească!* de Ioana Moldovan *(Romeo și Julieta* de William Shakespeare – Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova).

ORADEA

178 *Ce curios, ce curios și ce bizar...* de Elisabeta Pop *(Oamenii cavernelor* de William Saroyan – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");

181 *Secretul teatrului? Dragostea... (Englezește fără profesor* de Eugen Ionescu – Universitatea Oradea, Facultatea de Muzică, Secția Actorie).

CONSTANȚA

182 *Nunta ca armistițiu și taină* de Ioana Ieronim *(Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare – Teatrul Național din Constanța);

PETROȘANI

185 *În căutarea teatrului pierdut* de Simona Burtea *(Nora* de H. Ibsen – Teatrul Dramatic „Ion. D. Sîrbu", Petroșani);

RÂMNICU VÂLCEA

187 *Paradigma speranței* de Mariana Ciolan *(Trei surori,* de A. P. Cehov– Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea);

PITEȘTI

189 *Abuziv, dar scuzabil* de Mircea Ghițulescu *(Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L.Caragiale – Teatrul „Al. Davila", Pitești);

BACĂU

190 *Dramă existențială* de Constantin Paraschivescu *(Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca – Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău);

TIMIȘOARA

192 *Seducție sincretică pentru public* de Ion Jurca Rovina *(Absolventul* de Terry Johnson – Teatrul Național Timișoara);

193 *În compensație, lecturi* de Ion Jurca Rovina.

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2006
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

194 Teatru radiofonic: *Întâlnire la „Majestic"* (*Chipul lui Dumnezeu* de Costin Manoliu).
199 Noi în lume:
199 *Cu oltenii la Marea Baltică* de Mircea Ghițulescu;
201 *Să te imaginezi/identifici cu Ubu* de Ionuț Sociu.
206 Ne-au vizitat
206 *Descătușarea... lui Szajna* de Raluca Tulbure (*Descătușarea*, scenariul și regia: Jozef Szajna – Teatrul „Wanda Siemaszkowa" din Rzeszow, Polonia);
208 *Cullberg Ballet și dansul reinventat* de Gina Șerbănescu.
211 Cartea de teatru
211 *Istorie trăită* de Constantin Paraschivescu *(Teatru, fragmente dintr-o istorie trăită* de Mircea Morariu);
212 *Despre ape și visări* de Marina Constantinescu (*Mnemosina, bunica lui Orfeu* de Cătălina Buzoianu);
214 *Teatrul spaniol extrem-contemporan: efervescență și vitalitate* de Anca Măniuțiu *(Teatru spaniol contemporan* – antologie de piese realizată de Ioana Anghel și Andreea Dumitru);
216 *Lecția lui Anton Pavlovici Cehov pentru postmoderni* de Gabriela Mihalache *(Tatiana Repina* de A.P. Cehov – text inedit);
218 *Ficțiunile lui Mario Vargas Llosa* de Gabriela Mihalache *(Teatru* de Mario Vargas Llosa);
220 *Doina Modola și seducătorul: o carte despre Gib. I. Mihăescu* de Nicolae Prelipceanu *(Seducătorul și umbrele. Gib. I. Mihăescu* de Doina Modola);
222 *Sincretismul ca factor de modernitate* de Mircea Morariu *(Estetica impurului – sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic* de Oltița Cântec);
224 *Un Dumnezeu de Actor* de Mircea Morariu *(La porțile ficțiunii cu Mircea Andreescu* de Constantin Paraschivescu);
226 *Portretul comediantului* de Constantin Paiu *(Surâzător comediantul trecea: Miluță Gheorghiu* de Sorina Bălănescu);
228 *Dragoste necondiționată* de Oltița Cântec *(Teatrul din interior, teatrul din culise* de Elisabeta Pop);
229 *În căruța lui Thespis* de Mircea Ghițulescu *(Căruța lui Thespis* de Ștefan Oprea);
231 Info UNITER
233 Teatrul „George Ciprian", Buzău. Proiectele anului 2006
236 Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași se prezintă
246 „Luceafărul", la vârsta maturității

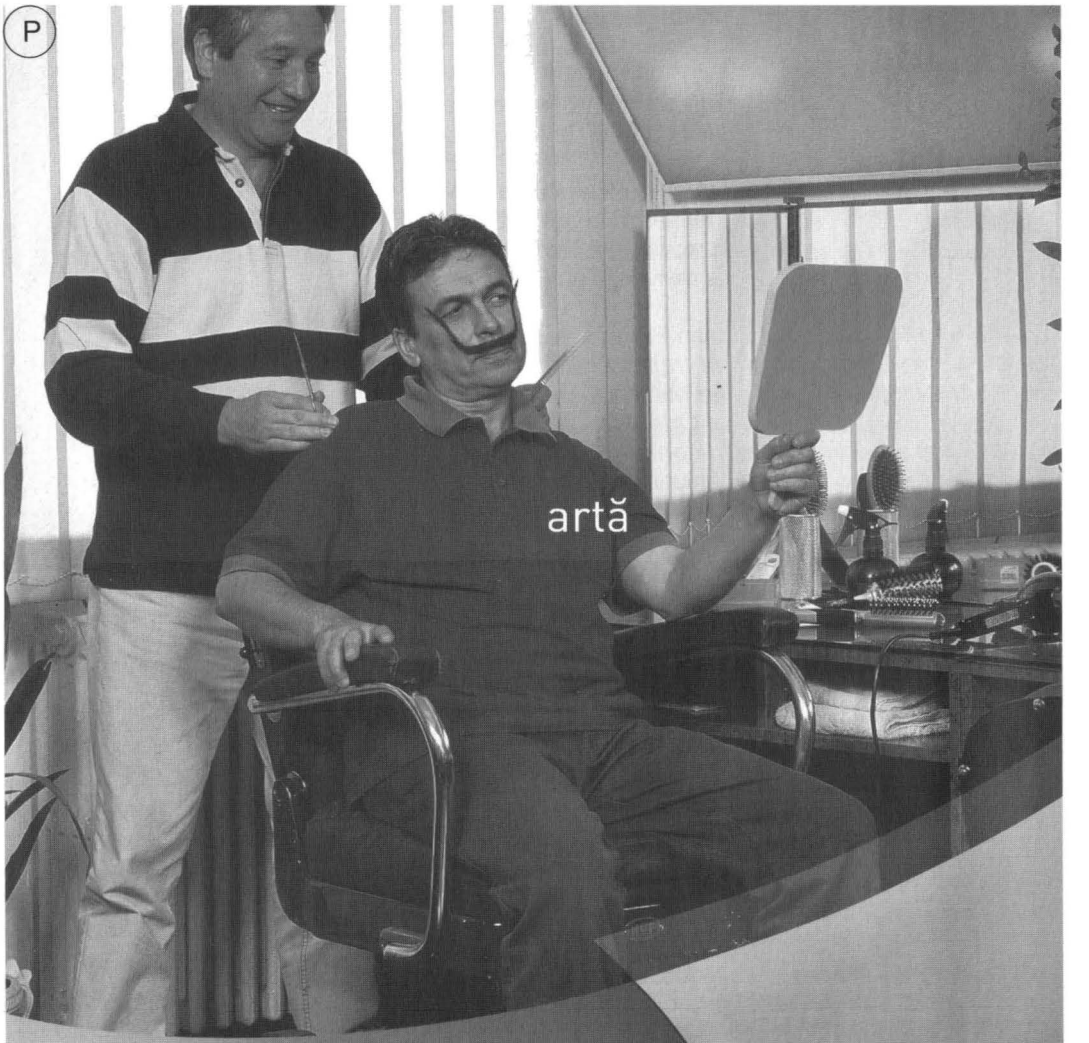
Cop. I: HORAȚIU MĂLĂELE în *Măscăriciul* după A.P. Cehov. Regia: Horațiu Mălăele. Foto: Florin Biolan.
Cop. II: PÁLFFY TIBOR și VÁTA LORÁND în *Așteptându-l pe Godot* de Beckett. Regia: Tompa Gábor.
Cop. IV: ȘTEFANIA CENEAN, scenograf.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și Ministerului Culturii și Cultelor

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH



RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

Alege valoarea

teatru
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

călătorii
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
www.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

muzică
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.
ww.tvr.ro
TVR
CULTURAL
Alege valoarea

PLUS/MINUS ARTĂ
Miercuri, ora 22,00

Moderator: Cristina Modreanu
Regizor artistic: Mara Pasici Manolescu
Realizatori: Lorelei Mihala si Cristina Modreanu

Odată cu noua grilă de toamnă a canalului TVR Cultural, emisiunea „Artă versus artă" își schimbă formatul. Noul talk-show se va numi „Plus/minus artă" și pornește de la ideea că nu orice „fapt de cultură" este benefic.

Opunându-se emisiunilor culturale omagiale de care încă nu am scăpat, „Plus/minus artă" se dorește o emisiune bazată pe ideea de responsabilitate a celor implicați în acte de cultură, care, nu de puține ori, propun modele greșite. Enorm de mulți bani sunt cheltuiți pentru „evenimente culturale" lipsite de impact, fără nici o semnificație, dar care pot otrăvi spațiul public, pervertind gustul spectatorilor și sabotând ideea de cultură, în general. Noua emisiune moderată la TVR Cultural de Cristina Modreanu își propune tocmai demascarea acestor imposturi.

În fiecare ediție, în funcție de exemplele din domeniile alese, emisiunea va include scurte cronici ale unor consultanți de specialitate, tineri critici recunoscuți pentru profesionalismul și incisivitatea lor: Iulia Blaga (film), Paul Cernat (literatura), Cosmin Costinas (arte vizuale), plus „antirecomandari" din domeniul teatrului asigurate de moderatoarea emisiunii. Pastilele critice din fiecare domeniu vor conține și citate din cronici apărute în revistele de specialitate și paginile de cultură ale ziarelor pe care producătorii așa-ziselor „evenimente culturale" evită să le citeze.

Așadar, în fiecare miercuri de la ora 22,00, TVR Cultural vă propune un talk-show incisiv care va puncta plusurile și minusurile actelor de cultură.